МАСТАЦТВА

4 /2017
КРАСАВІК

- ПІКАНТНЫЯ ДЭТАЛІ СТАРАДАЎНІХ ПАЛОТНАЎ
- АД МОЦАРТА ДА WI-FI
- МЕДЭЯ З «ФЭЙСБУКУ»
- МАКСІМ ПЯТРУЛЬ І СМЕРЦЬ СКУЛЬПТУРЫ

У Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў адкрылася выстава «Шорт-ліст», у якой бяруць удзел фіналісты конкурсу на званне лаўрэатаў Нацыянальнай прэміі ў галіне выяўленчага мастацтва. Праца Васіля Касцючэнкі «Знак» прадстаўлена ў намінацыі «Жывапіс».
Васіль Касцючэнка. Знак. Алей. 2016.

МАСТАЦТВА

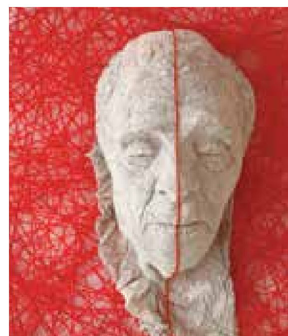
15

46

Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

Выдавец: Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».
Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнага рэдактара Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ, **рэдактары аддзелаў** Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ, **літаратурны рэдактар** Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ, **набор:** Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.
Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva.

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 21.04.2017. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 995. Заказ 1057. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.
E-mail: art_mag@tut.by



На першай старонцы вокладкі:
Святлана Баранкоўская, Таццяна Макляцова, Аляксандр Гвоздзікаў.
З днём нараджэння, Марк Захаравіч!
Аб'ект. Фрагмент. 2017.

ISSN 0208-2551

Падпісныя індэксы 74958, 749582. Рознічны кошт — па дамоўленасці.

Арыенціры

Міжнародны праект **«Поле кветак»** адкрыўся ў Нацыянальным гістарычным музеі ў супрацоўніцтве з Балтыйскім філіялам (Калінінград) расійскага цэнтра сучаснага мастацтва. «Сінія насы», Сяргей Браткоў і Міхаіл Гулін, відэа-арт і інсталяцыя — у розных медыя мастакі разважаюць пра нацыянальнае пытанне, талерантнасць і памяць. Назва пазычана ў Чэслава Мілаша: верш «Campo di Fiori» напісаны ім у Варшаве падчас паўстання ў яўрэйскім гета ў 1943-м.

•

World Press Photo Exhibition 2017 чакаецца ў прасторы «ЦЭХ» на Кастрычніцкай, 16. World Press Photo — гэта незалежная некамерцыйная арганізацыя, штаб-кватэра якой знаходзіцца ў Амстэрдаме. Заснаваная ў 1955 годзе, арганізацыя займаецца правядзеннем найбуйнейшай і самай прэстыжнай штогадовай прэміі ў галіне фотажурналістыкі.

•

«Пра зямлю і неба» разважае жывапісец Анатоль Кузняцоў, адзначаючы выставай у Нацыянальным мастацкім музеі сваё сямідзесяціцігоддзе і саракагоддзе творчай дзейнасці. Выявіць неартыкуляванае аўтар імкнецца выразна структураванай жывапіснай мовай.

•

«Космас Івана Міська» адкрыўся ў Мастацкай галерэі Міхаіла Савіцкага ў дзень касманаўтыкі не без прычыны. Гэта цэнтральная тэма творцы, у галерэю яго скульптурных партрэтаў уваходзяць амаль усе касманаўты Савецкага Саюза, і ўсе — ураджэнцы Беларусі: Уладзімір Кавалёнак, Пётр Клімук і Алег Навіцкі.

•

А ў «Доме карцін» эксперыментуюць з сінтэзам: выстаўляюць творы, дапаўняючы іх пахамі. Паводле задумы, атрыманае ўздзеянне павінна нараджаць пэўныя эмоцыі. Назва выставы — **«Пахі жыцця — 2. Розум і пачуцці».**

•

2 мая **Музычная капэла «Санорус»** ладзіць у вялікай зале Белдзяржфілармоніі юбілейны канцэрт, прысвечаны 25-годдзю. Хор і аркестр капэлы пад кіраўніцтвам Аляксандра Хумалы ўвасобіць арыгінальную праграму. У яе ўвайшлі «Меса свету» сучаснага англійскага кампазітара Карла Джэнкінса, «Тры танцы» знанага польскага аўтара Генрыка Гурэцкага, а таксама прэм'ера опуса беларускай кампазіткі Вольгі Падгайскай «Вецер ахінуў лес».

1.

2.

3.

•

14 мая ў той жа зале адбудзецца канцэрт вядомай полацкай арганісткі **Ксеніі Пагарэлай** з цыкла «Шэдэўры сусветнага арганнага мастацтва». Ён будзе прысвечаны 500-годдзю Рэфармацыі і 500-годдзю беларускага кнігадрукавання. У праграме прагучаць творы Баха, Ліста, а таксама сучаснай беларускай кампазіткі Ганны Кароткінай.

•

24 мая ў зале імя Ларысы Александроўскай Нацыянальнага тэатра оперы і балета пройдзе канцэрт вядомай салісткі **Тамары Глаголевай «Аблічча красы»**. У яго межах прагучаць творы Ферэнца Ліста, Крыстофа Глюка, Антона Рубінштэйна, Арыга Бойта, Амількарэ Панк'елі і Вольфганга Амадэя Моцарта. У выступленні прыме ўдзел тэнар Аляксей Мікуцель, акампанаваць выканаўцам будзе Таццяна Іванова.

•

Міжнародны фестываль **«Славянскія тэатральныя сустрэчы»** ладзіцца ў Гомелі з 16 па 19 мая. Ягоная гісторыя пачалася ў 1985 годзе, калі вядучыя драматычныя тэатры Гомельскай, Бранскай (Расія) і Чарнігаўскай (Украіна) абласцей вылучылі і замацавалі сваю адметную ініцыятыву — свята на памежжы трох рэспублік. Абласныя гарады прымаюць фестываль па чарзе. Сёлета ён ладзіцца пад дэвізам «Тэатр — будучыні», таму асабліва вітаюцца спектаклі, створаныя маладымі калектывамі, артыстамі, рэжысёрамі, мастакамі, а таксама для мэтавай моладзевай аўдыторыі. 16 мая афіцыйнае адкрыццё даручана Чарнігаўскаму музычна-драматычнаму тэатру імя Тараса Шаўчэнкі пастаноўкай «Камедыя пра нешчаслівага селяніна, ягоную жонку Маланку, яўрэя Давіда і Чорта, які страціў сэнс існавання». У прафесійным свяце паўдзельнічаюць тэатры з Кракава, Вялікага Ноўгарада, Стэрлітамака, Мінска. Гомель пакажа «Рамэа і Джульету» Уільяма Шэкспіра ў пастаноўцы Алега Малітвіна.

1. Фрагмент экспазіцыі «Поле кветак».
2. Забойца расійскага пасла ў Турцыі Мяўлют Мерт Алтынташ. Фота года World Press Photo 2017. Аўтар Бурхан Азбіліджы (Турцыя).
3. Спявачка Тамара Глаголева.

Візуальныя мастацтвы

Арт-дайджэст

Напярэдадні біенале ў Венецыі адбылася маштабная **выстава Дэмьена Хёрста «Скарбы затанулага карабля “Неверагодны”»** — вынік дзесяцігадовай працы. Гэта 200 аб'ектаў, што ілюструюць прыдуманую аўтарам легенду пра карабель, знойдзены ў 2008 годзе ля берагоў Занзібара, які належаў вызваленаму рабу, што жыў у I-II стагоддзі. Скульптуры, чарапы, аднарогі і чарапахі, а таксама скульптура самога Хёрста, які паціскае руку Мікі-Маўсу, — усё гэта было апушчана на дно, а пасля вывуджана вадалазамі. Сэнс дарагой містыфікацыі тлумачыць сам аўтар: «Гэта выстава пра тое, у што хочуць верыць людзі». Працуе да трэцяга снежня на двух пляцоўках горада.

57-е Венецыянскае біенале (з 13 мая па 26 лістапада) сёлета раскрывае тэму «Viva arte viva» («Няхай жыве жывое мастацтва!») і з'яўляецца своеасаблівай рэакцыяй на мінулыя калектыўныя развагі пра лёсы свету. «Мастацтва ўвасабляе мары і робіць магчымымі ўтопіі. Мастацтва — гэта апошні бастыён, крэпасць, якая ўзвышаецца над трэндамі і асабістымі інтарэсамі», — дэкларуе Крысцін Масэль, куратарка біенале, што апошнія 17 гадоў узначальвае Цэнтр Пампіду ў Парыжы. Яна адмаўляецца ад палітызаваных праектаў і пераключае ўвагу на постаць аўтара. Беларусь на выставе прадстаўляць праектам **«Стол»** мастак Раман Заслонаў, прадзюсар Віктар Лабковіч і рэжысёр Сяргей Талыбаў.

«Залаты леў» — галоўная ўзнагарода Венецыянскага біенале — прысуджаны амерыканскай мастачцы Кэралі Шніман за дасягненні ў мастацтве. Крысцін Масэль патлумачыла выбар тым, што Кэралі Шніман выкарыстоўвае ўласнае цела як асноўны матэрыял сваёй творчасці: у супрацьвагу традыцыйнаму прадстаўленню жанчын у якасці аголенага аб'екта, яна выкарыстоўвае аголенае цела як першасную архаічную сілу, якая можа яднаць энергіі: «Яе стыль прамы, сэксуальны, вызвольны і аўтабіяграфічны. Яна перапісвае сваю персанальную гісторыю мастацтва, адмаўляючы ідэю «мужчынскай гісторыі» (his-story), расказанай выключна з мужчынскага пункту гледжання». Цырымонія ўзнагароджання адбудзецца 13 мая падчас урачыстага адкрыцця форуму.

Штогод у лонданскім Самерсэт Хаўс, будынку XVIII стагоддзя, узведзеным у стылі класіцызму, праводзіцца кірмаш сусветнай фатаграфіі — **«Photo London»**.
80 галерэй займаюць па адным пакоі, каб выставіць работы.
Асаблівую ўвагу калекцыянераў прыцягваюць публічныя выставы, якія працуюць яшчэ тры месяцы пасля фестывалю.
З 18 па 21 мая.

«QUEER BRITISH ART 1861—1967» — вялікая рэтраспектыўная выстава брытанскага квір-мастацтва адбываецца ў лонданскай Тэйт.
Тэрмінам «квір» звычайна пазначаюцца тыя асобы, чые гендарныя паводзіны адрозніваюцца ад агульнапрынятай у соцыуме нормы. Дырэктар галерэі Алекс Фаркгарсон зазначае, што «пасля дэкрыміналізацыі ў 1967 годзе рэпрэзентацыі сэксуальнай інакшасці, квір-погляды становяцца ўсё больш прыкметнымі, у такой ступені, што, на маю думку, тэма «квір» з'яўляецца адной з дамінуючых у сучасным мастацтве. Таму я лічу, што гэтая выстава тым больш важная, бо яна выступае ў якасці раскопак напаўраскрытага мінулага і гісторыі, непасрэдна датычнай нашай сучаснасці».
Па 1 кастрычніка.

Нью-Ёркская «GR Gallery» паказвае выставу **«Інтэрферэнцыі: Сучаснае аптычнае і кінетычнае мастацтва»**, якая рэпрэзентуе некалькі пакаленняў творцаў. Аптычнае мастацтва ўзнікла ў ЗША як мастацкі кірунак у пачатку 1960-х, дасягнула піку свайго развіцця ў 1965-м, а затым знікла на працягу трох гадоў.
Аднак, як зазначана ў прэс-рэлізе, «па абодва бакі акіяну ап-арт аказаў трывалы негатыўны ўплыў на візуальнае мастацтва, архітэктуру і дызайн».
У апошнія некалькі гадоў выставы ап-арту ўсё часцей з'яўляюцца ў музеях і галерэях.

«Big Bang Data» — выстава з такой назвай адкрылася ў пражскім «DOX Centre for Contemporary Art».
Яна прысвечана даследаванням трансфармацыі сучаснага свету ў сувязі з інфармацыйным выбухам, які перажывае чалавецтва.
За апошнія пяць гадоў стала відавочна, што ў акадэмічнай і навуковай сферах, дзяржаўных установах, бізнэсе і культуры адчуваецца ўсеагульнае разуменне таго, што генерацыя, апрацоўка і найперш інтэрпрэтацыя даных карэнным чынам пераўтвараюць наша грамадства.
«Стане big data новай нафтай — бясконцай крыніцай багацця лічбавага свету — ці зброяй масавага сачэння?» — такое пытанне задаюць куратары.
Да 14 жніўня.

1.

2.

4.

3.

5.

1. Джон Сінгер Сарджэнт. Вернан Лі. 1881. «QUEER BRITISH ART 1861—1967».
2. Дэмьен Хёрст. Мікі. 2017.
3, 5. Фрагменты экспазіцыі выставы «Big Bang Data».
4. Дэмьен Хёрст. Кронас, што жарэ сваіх дзяцей. 2017.

Афорт

АЎТАР:
РАМАН СУСТАЎ.
ТВОРЧЫ МЕТАД:
«У ГЭТАЙ ТЭХНІКІ НЯМА МЯЖЫ МАГЧЫМАСЦЕЙ. КАЛІ ПЕРАХОДЗІШ НА НОВЫ ЎЗРОВЕНЬ РАЗУМЕННЯ АФОРТУ – АДКРЫВАЕШ НОВУЮ ГЛАВУ. ПРАЦА ТУТ ПАТРАБУЕ НЕВЕРАГОДНАЙ КАНЦЭНТРАЦЫІ ЎВАГІ І ЭНЕРГІІ».

Этапы працы:

1. Стварэнне алоўкавага эскіза.

2. З дапамогай тонкага алоўка 0.3 мм прапрацоўваюцца ўсе дэталі і танальныя суадносіны ў кампазіцыі.

3. Падрыхтоўка цынкавай пласціны для гравіроўкі. Пасля шліфоўкі і паліроўкі пласціна закатваецца тонкім слоем спецыяльнага кіслотаўстойлівага лаку. Грунтоўка пласціны робіцца або шчыльным гумовым валікам, або тугім скураным тампонам на добра разагрэтай металічнай пліце.

4. Пасля грунтоўкі лак праходзіць стадыю вэнджання пад адкрытым агнём. У невялікую гарэлку з тканінным ці ватным кнотам дадаецца невялікая колькасць пакосту і гаручага матэрыялу (шкіпінар, уайт-спірыт...). Копаць таніруе і ўмацоўвае кіслотаўстойлівую паверхню.

5. Гравіроўка адбываецца з дапамогай тонкіх круглых ці ромбападобных іголак. Асноўная задача — зняць тонкі пласт лаку, не надта пашкодзіўшы паверхню цынку.

6. Гравіроўка адбываецца пад рассеянай крыніцай святла. Для гэтага перад пласцінай усталёўваецца экран з нацягнутай тонкай белай тканінай або паперай.

7. Траўленне адбываецца ў азотнай кіслаце, разведзенай да суадносін 1/7. Пры рэакцыі на паверхні ўтворацца маленькія бурбалкі газу, якія перакрываюць доступ кіслаты да аголеных участкаў цынку. Праз кожныя 30-40 хвілін бурбалкі змахваюцца з паверхні гусіным пяром.

8. У выніку траўлення штрыхі заглыбляюцца ў пласціну. Пасля праверкі глыбіні траўлення з паверхні выдаляецца ахоўны пласт (лак).

9—10. У паглыбленні (рыскі) з дапамогай эластычнага, але шчыльнага гумовага шпателя забіваецца фарба. Шчыльным тампонам з сінтэтычнай тканіны лішняя фарба выдаляецца з паверхні пласціны. Канчатковае ачышчэнне фону адбываецца з дапамогай зубнога парашку.

11—12. Друк адбываецца на пракатным афортным станку праз шчыльны фетр на вільготную, загадзя падрыхтаваную паперу. Пры пэўным, не моцным, ціску фарба выходзіць з рысак на паверхні паперы. Пасля друку адбітак праходзіць этап сушкі ў шчыльным кардоне пад прэсам.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Пяшчотны дотык да цела

Ігар Сурмачэўскі

Мой дотык не бянтэжыць дам нясмелых,
Правераць моц маю яны ахвотна смела.
І аддадуць мне галізну сваю без скрухі,
Паўсюль крадуся, не баюся аплявухі.

Францішка Уршуля Радзівіл

Жаночае адзенне стала тэмай грамадскага абмеркавання зусім нядаўна. Яшчэ на пачатку XX стагоддзя адна згадка пра жаночую бялізну выклікала гул незадавальнення ў высакародных колах грамадства, не кажучы ўжо пра палаючыя ад цноты твары дзяўчат, выхаваных у духу віктарыянскай эпохі. Нават лёгкі намёк пра інтымную тэму лічыўся чымсьці вульгарным і непрыстойным. Гук шоргату ніжняй спадніцы, па-французску «fru-fru», — і вось, калі ласка, каб паказаць летуценнасць князя Вронскага з рамана «Ганна Карэніна», конь князя займеў мянушку Фру-фру.
У Еўропе жаночая бялізна апісваецца французскім словам «brassière» — вупраж. Можна ўявіць, што шаўковыя стужкі гэтай далікатнай вупражы трымае ў сваіх маленькіх ружовых пальчыках гарэзлівы Амур. Насамрэч Францыя доўгі час вядзе рэй у модных тэндэнцыях, таму надалей будзем ужываць французскія назвы асобных артэфактаў. Гісторыя brassière прасочваецца яшчэ з часоў Старажытных Грэцыі і Рыма. Тое, што мы зараз называем тэрмінам «бялізна», стала вядома ў Еўропе з XII стагоддзя. Амаль тысячу год таму назад пад верхняй сукенкай насілі толькі адну доўгую белую льняную кашулю з доўгім вузкім рукавом — shemise. Яна была ўніверсальнай для мужчын і жанчын і пратрымалася ў модзе аж да сучаснасці. Шамізэ можна ўбачыць на многіх творах мастацтва XII—XVIII стагоддзяў. Напрыклад, на мініяцюры пад назвай «Месяц Люты» братоў Лімбург з «Цудоўнага часаслова герцага Берыйскага» намаляваныя падлеткі, якія грэюцца ля вогнішча каміна і цалкам не надаюць увагі таму, што пад верхнім адзеннем у іх з бялізны толькі шамізэ. Ільняныя кашулі вышэйшых і ніжэйшых слаёў грамадства адрозніваліся толькі вырабам тканіны і фасонам. Вельмі дарагія і тонкія навобмацак шамізэ былі прывілеем магнатэрыі, а мужчынскія партрэты майстроў Лукаса Кранаха, Ханса Хальбейна паказваюць не толькі грунтоўную верхнюю вопратку сярэднявечча, але

1.

2.

3.

і найтанчэйшы лён ніжніх кашуль. Хенрыка Стофельз, каханка Рэмбрандта, на карціне вялікага мастака дэманструе жаночую шамізэ вольнага крою, якая ападае ўздоўж цела буйнымі складкамі.
У XIV стагоддзі brassière упершыню выконвае ўжо не толькі ўтылітарную функцыю, але становіцца модным дадаткам да верхняй вопраткі. Надышла эпоха Адраджэння, і Еўропа, прасякнутая эстэтыкай антычнай культуры, пераглядае строгае сярэднявечнае стаўленне да ўсіх бакоў паўсядзённага жыцця. Жаночае цела, якое было надзейна схавана ў абцугах аскетызму многія стагоддзі, зноў пачынае размаўляць мовай кахання і пачуццяў. Вядучую ролю ў мастацтве заняла Паўночная Італія. Імаверна, што Італія дала свету ўсе элементы сучаснай жаночай бялізны. Цэнтрам еўрапейскага культурнага жыцця ў эпоху Рэнесансу становіцца горад-дзяржава Венецыя, якая хутка развіваецца і займае галоўнае месца ў гандлёвых шляхах між Усходам і Захадам. Новыя павевы, што прыходзяць з Персіі, Кітая, Індыі ў венецыянскі порт разам з ветразямі еўрапейскіх каравэл, уплываюць на ўсе бакі італьянскага жыцця, у тым ліку на моду верхняй і ніжняй вопраткі. Шамізэ ўпершыню падфарбоўваюць шафранам у залацісты колер. З тканін, акрамя лёну і баваўны, паненкі выкарыстоўваюць новыя: шоўк і муслін. Край шамізэ ўпрыгожваецца вышыўкай — мудрагелістым раслінным арнаментам, які выконваецца чорнымі шаўковымі ніткамі. Рэнесанс таксама даў пачатак модзе на глыбокія дэкальтэ, і жаноцкая прывабнасць падкрэслівалася дэкараваным элементам адмысловага строю. Італьянскія прыгажуні ўжывалі шматлікія хітрыкі, у першую чаргу нізкую лінію ліфа, каб звярнуць увагу на прыгажосць сваёй вытанчанай бялізны. З'явіліся тугія гарсэты, што сталі рабіць акцэнт на тонкім стане. Першыя гарсэты вырабляліся з тонкага металу і скуры. Такі жорсткі гарсэт апраналі паверх шамізэ. Венецыянская сукенка «гамура» мела свабоднае і глыбокае дэкальтэ. Для надання велічнасці сваёй постаці венецыянкі апраналі абутак на вельмі высокім абцасе — цокалі. Ідэал жаночай прыгажосці італьянскага Адраджэння спалучаў у сабе многія цяжкасці: поўную постаць, белы атлас скуры з ледзь ружовым жамчужным пералівам і асабліва шанаваліся густыя доўгія вала-

сы з мядова-залатым адценнем. Таму венецыянкі падоўгу спецыяльна сядзелі пад сонцам, каб надаць чароўны колер сваім валасам. Усе гэтыя жаночыя дзівосы вылучаліся па модзе таго часу на тле белай танюткай тканіны выкшталцонай бялізны.
Партрэты пэндзля вялікага Тыцыяна даюць нам магчымасць атрымаць асалоду ад цудоўнай чуллівай красы венецыянак. Адна з самых вядомых італьянскіх прыгажунь таго часу — гэта Віяланта, каханка і натуршчыца Тыцыяна. Яе прыгажосць майстар уславіў і прыгадаў у многіх сваіх працах. Самая вядомая з іх — гэта партрэт «La Bella Gatta» («Ясачка»), або «Віяланта» («Фіялка»). Другая назва атрымалася ад кветак, якія дэкарыруюць глыбокае дэкальтэ кашулі-шамізэ, апранутай на прыгажуні. Тынтарэта ў сваіх палотнах увекавечыў яшчэ адну італьянскую чараўніцу — паэтку і куртызанку Вераніку Франка. Венецыянка ўславіла сваё імя знакавай сустрэчай з Генрыхам Валуа, які пасля ўцёкаў з Кракава і адмовы ад польскай кароны наведаў спальны пакой знакамітай куртызанкі. Будучы кароль Францыі сказаў, што не мог абыякава прайсці паблізу такой яскравай славутасці Венецыі. Пасля Вераніка Франка прысвяціла Генрыху Валуа некалькі сваіх санетаў. Між іншым, на палотнах Тынтарэта Вераніка заўсёды з'яўляецца напаўаголенай у абдымках тонкіх тканін шамізэ.

4.

З канца XV стагоддзя ў Італіі сталі вырабляцца знакамітыя карункі. Яны не былі плеценымі, а гафтаваліся іголкай. Гэта вельмі доўгая і карпатлівая праца, таму каштавалі яны дорага. Тонкія карункі імгненна знайшлі водгук у сэрцах італьянскіх прыгажунь і хутка ўпрыгожылі сабой не толькі сукенкі верхняга строю, але і ніжняе адзенне. Асабліва праславіліся венецыянскія карункі, што вылучаліся рэльефам, шчыльнасцю і выразным геаметрычным арнаментам. Сакрэт іх вырабу старанна ахоўваўся. У гэты ж час у Венецыі з'яўляецца гіпюр, ажурны матэрыял, дзе карункавыя элементы злучаны між сабой сеткавымі «звязамі». У Паўночнай Італіі дамы ўпадабалі белыя панчохі, мода на якія прыйшла з Усходу і лепшыя іх мадэлі вырабляліся ў Фларэнцыі з лёну і бавоўны. Толькі ў XIX стагоддзі ўзніклі новыя фільдэперсавыя панчохі (ад франц. fil de Perse — персідская нітка), дзе былі выкарыстаныя бавоўняныя ніткі асаблівай вытворчасці, што выглядалі як шаўковыя, а да бавоўны яшчэ дадавалася поўсць. Да 1880-х у Еўропе былі модныя панчохі светлыя з невялікай вышыўкай. Пасля 1880-х у моду ўваходзяць каляровыя панчохі: чорныя, чырвоныя, крэмавыя.

5.

Італьянскія панчохі «пацягнулі» за сабой у штодзённае выкарыстанне яшчэ адзін важкі элемент бялізны — падвязку. Падвязкі (la jarret, падкаленная западзіна) першапачаткова ўяўлялі з сябе скураныя або шаўковыя стужкі, якія завязваліся крыху вышэй ці ніжэй калена. Самыя лепшыя па якасці падвязкі вырабляліся на знакамітай мануфактуры ў Ліёне, дзе ткалі пад заказ шляхты з Рэчы Паспалітай славутыя слуцкія паясы. Ліёнскія майстры ўпрыгожвалі свае зграбныя жаночыя вырабы не толькі ўзорамі срэбнай ніткі, але і фрывольнымі дэвізамі, кшталту: «Тут няма чаго шукаць», «Маё сэрца даўно аддадзена» або з «забаронай» — «Вышэй нельга!». Маркіза дэ Пампадур, палюбоўніца караля Людовіка XV, аздобіла сваю ліёнскую падвязку фламандскімі карункамі. І вось гэты прыклад перанялі ўсе прыдворныя прыгажуні Версаля — так пайшла мода на карункавыя падвязкі. З часам падвязкі сталі ўпрыгожвацца тонкай вышыўкай, атласнымі стужкамі, жамчужнымі пацерамі, каштоўнымі камянямі і выконваць не толькі функцыю ўтрымання дамскіх панчох, але ўсё больш стваралі інтрыгу для кавалераў версальскага двара. Падвязкі да канца XIX стагоддзя трансфармаваліся ў спецыяльныя гумовыя стужкі з зашчыпамі, якія былі сумешчаны з гарсэтам. Інтымная пераьвязь жаночай ножкі ў нашыя дні засталася атрыбутам вясельнага абраду.
У XVII стагоддзі Парыж пераймае рэй еўрапейскай культуры. Мастацтва жаночай бялізны ў эпоху барока і ракако дасягнула свайго росквіту і стала неад'емнай часткай вытанчанай атмасферы жыцця арыстакраты. Размовы, раманы, загадкі, намёкі, танцы, аўдыенцыі, праменады — насычанае жыццё каралеўскага двара будавалася вакол далікатнай тэмы і было часткай абавязковага флірту, якім прасякнуты XVII і XVIII стагоддзі. Прыгажосць утоенага — так можна назваць тую ролю, што адводзілася жаночай бялізне ў новым «тэатры» пад назвай «французскі каралеўскі двор». Таксама як і ў Паўночнай Італіі, пры каралеўскім двары Бурбонаў у моду ўвайшлі глыбокія дэкальтэ, якія дэманструюць дарагую тонкую шамізэ і не толькі... А пацалунак пры сустрэчы ў адкрытае дэкальтэ ўжо зусім не лічыўся чымсьці звышнатуральным і непрыстойным, а стаў галантным жэстам кавалера эпохі барока. Пад сукенкамі вырастаюць шэрагі тонкіх спадніц, каб не толькі падкрэсліць асіную талію, але і вылучыць прывабнасці. Паводле падання, фіжмы, якія папярэднічалі крыналінам, увяла ў моду XVII стагоддзя маркіза дэ Мантэспан. Адна з самых вядомых фаварытак караля

6.

7.

Людовіка XIV спрабавала пад канструкцыяй з кітовага вуса схаваць сваю «нечаканую» цяжарнасць. Трэба адзначыць, што многія модныя штучкі ў гісторыі бялізны былі вынайдзены ўлюбленымі фаварыткамі ці элітнымі куртызанкамі еўрапейскіх манархаў. Герцагіня дэ Фантанж, чарговая фаварытка састарэлага Людовіка XIV, свае класічнае шамізэ трансфармуе ў негліжэ і ўжо ў пеньюары або ў экстравагантным дэзабільє за ранішняй кавай вядзе свае справы і нават прымае караля. Чырвоная падвязка з панчох маладой фаварыткі адыграла вялікую ролю ў стварэнні знакамітай фрызуры «а-ля Фантанж», папулярнай у наступныя 30 гадоў другой паловы XVII стагоддзя. Гэта адбылося падчас каралеўскага палявання ў лясах Фантэнбло. Герцагіня дэ Фантанж прымала ў ім актыўны ўдзел і падчас хуткай пагоні на конях растрапала валасы. Тут жа на вачах усёй арыстакратыі і ў прысутнасці караля дама без усялякага хвалявання прыўзняла палю сваёй спадніцы, зняла з ножкі чырвоную падвязку і какетліва перавязала ёю свае доўгія валасы. Гэтае няхітрае ўпрыгожванне так спадабалася каралю, што ён выявіў жаданне штодня бачыць сваю каханую з такой фрызурай. На наступны дзень усе дамы прыйшлі на баль з шаўковымі стужкамі ў валасах.

8.

Дарэчы, каб выявіць хараство сваёй ножкі, прыдворныя дамы Версаля распрацавалі незвычайна вытанчаны рытуал — retrousse, які з часам прымае ўсё больш рафінаваныя формы, і прыгажуні знаходзяць тысячы хітрыкаў, каб уразіць кавалера сваім выкшталцоным пантофлікам. Асаблівае значэнне пры гэтым мастацтве набываюць панчохі і падвязкі, таму дамы імкнуцца насіць скарочаныя ніжнія спадніцы. Наогул прыхаванаеназіранне за

9.

красой жаночай бялізны стала гарэзлівай тэмай у мастацтве XVII стагоддзя. Асабліва трэба адзначыць жывапіс Анарэ дэ Фраганара і яго вядомую карціну «Шчаслівыя магчымасці арэляў».

Але вернемся ў Паўночную Італію, каб прасачыць гісторыю аднаго з самых інтымных прадметаў brasserie. Венецыя першай уводзіць у моду такі знакавы элемент жаночай бялізны, як calzone, або панталоны. Каралева Францыі Кацярына Медычы, італьянка з паходжання, для сваіх конных прагулак апранала кароткія штаны — calzone. Яны былі пашыты з парчовай тканіны і ўпрыгожаны мудрагелістай вышыўкай срэбнай ніткай. Кароткія жаночыя штонікі прыйшлі ў еўрапейскую моду з Усходу, і час іх з'яўлення — XVI стагоддзе. Сама назва pantalone выкарыстоўвалася толькі за межамі Італіі і налічвала некалькі гісторый паходжання гэтага слова, але самая вядомая з іх — ад імя знакамітага персанажа італьянскай камедыі дэль артэ Панталонэ, які выходзіў на сцэну ў вельмі вузкіх кароткіх нагавіцах. Другая гісторыя апавядае пра тое, што слова pantalone — гэта легкадумны тытул Pianta Leone, якім узнагароджвалі венецыянскіх купцоў падчас гераічнага захопу чарговай выспы. Перамога суправаджалася падняццем сцяга венецыянскай рэспублікі з гербам «Леў». Тым не менш «мужчынскі»

крой італьянскіх calzone амаль сто гадоў лічыўся чымсьці непрыстойным, і, на думку жыхароў астатніх краін Еўропы, панталоны дазвалялі сабе апранаць толькі куртызанкі або танцоркі кабарэ. Мяне самога вельмі здзівіў нядаўні дыялог з адной з наведвальніц маёй выставы «Койданава, mon amour!». Дама ва ўзросце распавяла мне аб таемнай размове са сваёй мамай, якая загадала ні ў якім разе не апранаць на яе жаночыя «штонікі», у чым яна можа з'явіцца на нябёсах. Такім вельмі абуральным і непрыстойным быў у памяці нашых продкаў гэты артэфакт жаночай бялізны. Можа, такая падсвядомая перадузятасць да «штонікаў» цягнулася яшчэ ад тых часоў, калі паліцыяй Парыжа ў XVIII стагоддзі выдала загад танцоркам кафэшантанаў і кабарэ, каб не бянтэжыць эратычным выглядам публіку, абавязкова апранаць панталоны. Толькі з 1740-х жаночыя «штонікі» сталі паступова ўваходзіць у парыжскую моду. Нарэшце ў пачатку XIX стагоддзя панталоны зацвердзіліся ў жаночым гардэробе. Першапачаткова яны сканчваліся над костачкамі і ўпрыгожваліся карункамі і шаўковымі стужкамі. За паўстагоддзя, да 1850-х, шматпакутны дамскі артэфакт стаў даходзіць трохі ніжэй за калена.

З 1860-х панталоны скароцяцца да каленяў і з'явіцца новы прадмет ніжняй бялізны — камбінацыя, што аб'ядноўвае гарсаж і панталоны. Камбінацыя шылася з тонкіх тканін: бавоўны, лёну, мусліну, і ўпрыгожвалася карункамі, скрозь якія праходзіла шаўковая стужка для мацавання камбінацыі на руках і нагах. Крокавы разрэз у панталон пачынае знікаць толькі на пачатку XX стагоддзя ў эпоху Поля Пуарэ. Яго проста сшываюць.

У Амерыцы прыжылася іншая назва дамскіх «штонікаў» — блумерсы, што ўтварылася ад прозвішча вядомай амерыканскай суфражысткі Амеліі Блумер. Яе захапленне шпацырам на ровары і альпінізмам натуральна адбіліся на яе спартовым строі. Сваім касцюмам у шараварах пад карункавай спадніцай яна зрабіла фурор на Сусветнай выставе ў Лондане ў 1851 годзе, дзе ў Крыштальным павільёне прысутнічалі нават Каралева Англіі Вікторыя і яе муж Альберт. Блумерсы Амеліі спрацавалі як бомба супраць віктарыянскага этыкету, аскепкі якой уразілі не столькі мужчынскую палову, колькі саміх дам. Грамадства ўспрыняла навінку з асцярогай, бо, на думку многіх, рэформа ў жаночай модзе не абмяжуецца толькі адзеннем. Асаблівую небяспеку адчулі мужчыны ў тым, што кабеты будуць у хуткім часе насіць не толькі адзенне мужчынскага крою, але і, між іншым, зоймуць такое ж становішча ў грамадстве.

У XIX стагоддзі яшчэ бытуе ніжняя сарочка шамізэ, але яна становіцца кароткай і багата аздабляецца карункамі. У асноўным жаночую бялізну тады шыюць з тонкай бавоўны, радзей з шоўку. У 1880-х з'яўляюцца першы прататып станіка — бюсцье, якое зацягвалася тонкімі шаўковымі стужкамі і таксама ўпрыгожвалася карункамі. Бюсцье апраналася па-над гарсэтам і падтрымлівала грудзі. Наогул нашага сучасніка здзівіць шматслойнасць жаночай бялізны другой паловы XIX стагоддзя і разнастайнасць усіх жаночых штучак: панталоны, панчохі з падвязкамі, шамізэ, ніжняя спадніца, гарсэт, ільняная кофтачка па-над гарсэтам, бюсцье, крыналін або падушачка пад турнюр, другая ніжняя спадніца (жупон)... Нядзіўна, што ранішні туалет і апрананне з дапамогай прыслугі зацягваліся на некалькі гадзін.

Пачатак XX стагоддзя, стыль мадэрн, еўрапейская катастрофа Першай сусветнай

10.

11.

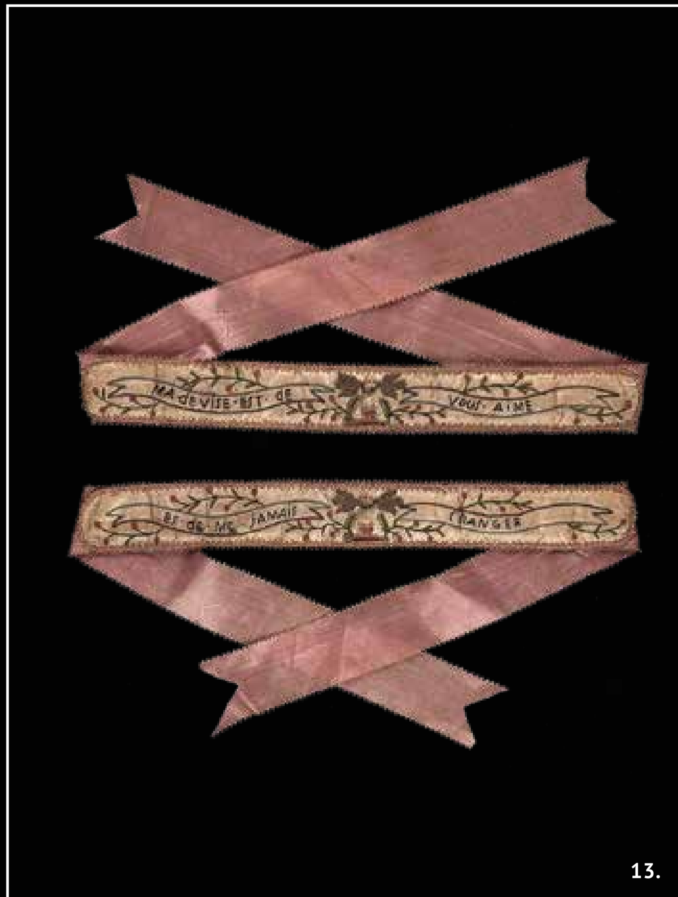
вайны і канструктывізм ар-дэко карэнным чынам змянілі жаночы сілуэт і стылістыку жаночай бялізны. Але гэта тэма для гісторыі развіцця цэлай камерцыйнай індустрыі жаночай вопраткі пад назвай «ад куцюр».

Як жа развівалася далікатная тэма сярод нашых прыгажунь-ліцвінак? Мода і стыль ніжняга адзення на землях Рэчы Паспалітай, вядома, вынікалі з культуры еўрапейскай традыцыі. Бона Сфорца, дачка міланскага герцага, прынесла вобразы Паўночнай Італіі ў каралеўскі двор Кракава. Без сумневу, італьянскую моду верхняга і ніжняга адзення хутка пераняла прыгожая палова Кароны і Вялікага Княства Літоўскага. Думаю, у Вільні гэты працэс пайшоў нават хутчэй, чым у педантычных прадстаўніц кракаўскага двара. Калі польскія магнаты адгаворвалі Жыгімонта Аўгуста ад вяселля з Барбарай Радзівіл, то ў якасці аргумента згадвалі пра тое, што нявеста — ліцвінка, а ліцвінкі больш распусныя, чым полькі. Будзем лічыць, што какетлівыя ліцвінкі ўжо ў пачатку XVI стагоддзя ўпрыгожвалі свае прывабнасці італьянскім шамізэ колеру шафран, аблямаваным венецыянскім карункамі і вышыўкай. Калі ўважліва разгледзець знакаміты партрэт Барбары Радзівіл пэндзля Лукаса Кранаха Малодшага, то можна заўважыць: глыбокае прамавугольнае дэкальтэ хавае пад гарсэтам з моцна буфанíраванымі рукавамі тонкую тканіну шамізэ, якое дробнымі складкамі драпіруе шыю і грудзі віленскай прыгажуні.

Наколькі вытанчанай была бялізна арыстакратыі, мы можам убачыць па партрэце Уладзіслава Дамініка Заслаўскага-Астрожскага пэндзля Варфаламея Стробеля. Жывапісец выдатна перадаў колер і тэкстуру парадных тканін. Пад парчовым камзолам, выкананым паводле галандскай моды XVII стагоддзя і вышытым залатымі і сярэбранымі ніткамі, бачна шамізэ тонкага батысту, упрыгожанае раскошнымі карункавымі ўстаўкамі.

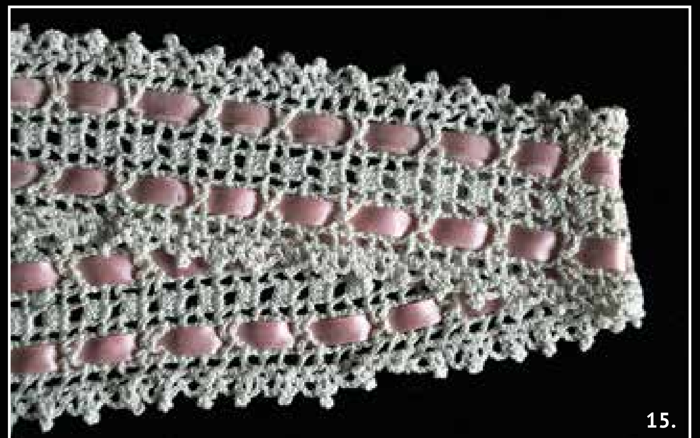
Шамізэ на землях Рэчы Паспалітай называлася «кашуля калонская» і шылася з тонкага кёльнскага палатна, батысту або шоўку. У скарзе 1620 года брэсцкай зямянкі Аўдоцці Бухавецкай на свайго брата за незварот пасагу так узгадваецца бялізна: «Кошули колонские, ядвабем шытыя за шэсць кап грошаў літоўскіх». У скарзе 1600 года ў Мінскі гродскі суд з нагоды нападу каля Вязынскага маёнтка Радзівілаў на вазок маладых таксама ёсць згадка пра пасаг нявесты, у тым ліку дзесяць шамізэ: «Скрыня з речми ўзятая і пограблена... кошуль жаночых десеть». З дакументаў пачатку XVII стагоддзя відаць, што

12.



13.

14.



15.

нашы літоўскія шляхцянкі не шкадавалі сродкаў на ніжнюю бялізну. Магчыма, некаторыя, па прыкладзе венецыянскіх дам, у XVI—XVII стагоддзях насілі і панталоны. Тым не менш у кнізе Лукаша Галембіёўскага ёсць апісанне «спаднічкі з дыму (турэцкая тканіна) или паркалю, у халодную пару футэркамі падшыты».

Французскую моду на адкрытыя сукенкі ў Рэчы Паспалітай увяла жонка Яна Сабескага Марыя Казіміра Луіза дэ Ла Гранж д'Арк, або па-народнаму — Марысенька. Усе яе партрэты багатыя выявамі глыбокага дэкальтэ і тонкіх карункаў, а то і зусім без іх, як на роспісе плафона «Алегорыя лета» ў варшаўскім палацы Вілянув пэндзля Ежы Семігіноўскага (1660—1711). За ўзор пераймання высокай моды XVII стагоддзя, вядома, браліся маркіза дэ Мантэспан, маркіза дэ Пампадур, Марыя Манчыні... Дарэчы, цікавая дэталь: на партрэце Марыі Манчыні прысутнічае рэдкі артэфакт — дзве запоны на левым рукаве шамізэ, зробленыя з каштоўных камянёў і золата. Такую ж дэталь магчыма разгледзіць на партрэце Тэафіліі Мараўскай, другой жонкі Дамініка Радзівіла, у вобразе багіні Гебы пэндзля Юзафа Пешкі: на правым перадплеччы прыгажуні бачна масіўная залатая запона з чырвоным дыяментам. Дарагую бялізну, таксама як і шматлікія сукенкі, заказвалі ў Парыжы. Гэта добра відаць па музейных партрэтах прыгажунь з Рэчы Паспалітай: Алены Радзівіл з Пшаздзецкіх, графіні Петранелі Ганны Пац, Разаліі Любамірскай, Сафіі Браніцкай... У знакамітай кнізе Ганны Цюндзявіцкай «Gospodyni litewska czyli Nauka utrzymywania porządnie domu...», што выйшла ў свет ў 1851 годзе, сустракаецца такое апісанне: «Я чытала аб нашай славутай прыгажуні Занёнчкавай, якая спала на каляных матрацах і цвёрдых падушках, ела няшмат, не ўжывала свініну і моцныя напоі: каву, віно, піва, гаварыла, што крынічная вада — лепшы напой для дам. І была нібы другая Нінон дэ Ланкло». Нінон дэ Ланкло (1615—1705) — знакамітая французская куртызанка, якая славілася сваёй прыгажосцю і вострым розумам, а таксама тым, што захавала сваю незвычайную прывабнасць нават на дзявятым дзясятку. Дарэчы, з кнігі Цюндзявіцкай «Літоўская гаспадыня» можна даведацца, як шляхцянкі глядзелі за сваёй бялізнай: «Шаўковыя панчохі трэба мыць у сумесі гарэлкі, воцату, цукру і сінькі... Карункі трэба мыць у цёплым малацэ і прасушваць у цені на вольным паветры». Але, на жаль, далікатныя артэфакты шляхцянак Рэчы Паспалітай збольшага засталіся толькі ў гістарычных апісаннях і на музейных палотнах.

Сёння буйныя замежныя музеі збіраюць цэлыя калекцыі жаночай бялізны і ладзяць тэматычныя выставы па ўсім свеце. Лонданскі музей Вікторыі і Альберта вызначыўся цудоўнай экспазіцыяй «350 гадоў жаночай бялізны» і дакладным каталогам да яе, Метраполітан-музей сумесна з музеем Арсэ правялі выставу «Мода і імпрэсіянізм», якую немагчыма ўявіць без жывапісу Рэнуара, Тулуз-Латрэка, Дэга, але таксама і без закранання тэмы жаночай бялізны. Парыжскі музей моды і тэкстылю адкрыў вялікую выставу «Механіка жаночай бялізны. Нясціплыя гісторыі сілуэта». Выдатнай калекцыяй бялізны XIX—XX стагоддзяў валодае Нацыянальны музей у Кракаве.

А што ж беларускія музеі? У размовах з нашымі захавальнікамі скарбаў можна даведацца, што ў некаторых таемных каморах хаваюцца адзінкавыя экзэмпляры бялізны, і нават з цікавай гісторыяй. Напрыклад, у аднаго з беларускіх калекцыянераў былі набыты шаўковыя жаночыя панталоны яшчэ часоў "крэсаў усходніх", прычым сам калекцыянер настойваў: панталоны маюць своеасаблівы фасон. Але ўсе гэтыя рэчы пакуль схаваны ў самых дальніх музейных шафах.

16.

Або вось яшчэ адзін правенанс з майго шляху «пошуку скарбаў». Некалькі гадоў таму я пазнаёміўся з інтэлігентнай бабулькай, яна жыла разам са сваёй дачкой у прыватным доме ў прывакзальным раёне Дружная. Дыхтоўна складзены з бярвенняў, дом яшчэ даваеннай пабудовы здзівіў мяне ляпнымі карнізамі і цудоўнымі грубкамі з мясцовай кафлі. Ён быў прызначаны пад знос, і жыхары хутчэй хацелі пазбавіцца ад «непатрэбнай шушамеці». Маленькая бабулька, збіваючыся, звонкім голасам распавядала мне пра жыццё сваёй мамы, у якой муж служыў ва ўрадавых колах даваеннай Беларусі. Яна была вельмі ўражаная, што кагосьці яшчэ цікавіць старое адзенне, а тым больш старадаўняя бялізна. І якое ж маё было здзіўленне, калі бабулька дастала са старога камода шаўковую бялізну колеру таплёнага малака, што належала яе маме яшчэ ў 1920-я. Тканіна была ў вельмі добрым стане, быццам яе ашчадна апранала толькі адзін раз. Прыгадалася: у 1930-я вядомая кінаактрыса Любоў Арлова спецыяльна заказвала за мяжой шаўковую бялізну колеру светлай рэзеды. Вось так, старадаўнія скрыні часам захоўваюць векавой даўнасці сукенкі, туфлікі і капялюшыкі нашых бабуль...

1. Браты Лімбург. Цудоўны часаслоў герцага Берыйскага. Месяц Люты. XV ст. Фрагмент.

2. Узоры венецыянскіх карункаў з кнігі «Урокі для дабрадзейных дам», Рым, 1597 год. Метраполітан-музей. Нью-Ёрк, ЗША.

3. Жаночыя calzone. Лён. Вышыўка шоўкавай і срэбранай ніткай. Венецыя. XVI ст. Метраполітан-музей. Нью-Ёрк, ЗША.

4. Лукас Кранах Малодшы. Партрэт Барбары Радзівіл. Метал, алей. 1553. Музей Чартарыйскіх. Кракаў, Польшча.

5. Джон Хоскінз. Партрэт каралевы Марыэты Марыі Французскай. 1632. Каралеўская калекцыя. Лондан, Вялікабрытанія. Фрагмент.

6. Васілій Трапінін. Партрэт Лідзіі Кожынай. Алей. 1834. НММ РБ. Фрагмент.

7. Барталамей Стробель. Партрэт Уладзіслава Дамініка Заслаўскага-Астрожскага. Каля 1635. НММ РБ. Фрагмент.

8. Партрэт Разаліі Любамірскай-Хадкевіч (1768—1793), ці Дзяўчына з галубком. Пастэль. Нацыянальны музей. Варшава, Польшча.

9. Невядомы французскі мастак XVII ст. Партрэт Марыі Казіміры, Марысенькі, каралевы Рэчы Паспалітай (1641—1716). Алей. Варшава, Польшча.

10. Гравюра з партрэта П'ера Мігнарда. Нінон дэ Ланкло (1615-1705).

11. П'ер Мігнард. Партрэт Мадам дэ Мантэспан (1641—1707). Алей. Версаль, Францыя.

12. Жаночыя панталоны. Францыя. Канец XIX ст. Паркаль, карункі. Збор Ігара Сурмачэўскага.

13. Падвязкі. Шоўк, вышыўка. Францыя. XVIII ст. Метраполітан-музей. Нью-Ёрк, ЗША.

14. Падвязка. Карункі, шоўкавая стужка, апплікацыя. Францыя. 1920-я. Збор Ігара Сурмачэўскага.

15. Верхняя стужка бюсцье. Карункі, шоўкавая стужка. Францыя. 1870-я. Збор Ігара Сурмачэўскага.

16. Жаночыя панталоны. XIX ст. Батыст, карункі. Нацыянальны музей. Кракаў, Польшча.

Прыватна ці публічна, але «так, як планаваў мастак»

Таццяна Радзівілка пра канцэпты і пошукі

Любоў Гаўрылюк

1.

2.

Таццяна Радзівілка — мастачка, пра якую вы ніколі не скажаце «я ведаю». «Ведаю, як будзе», «ведаю, пра што». За нядоўгі тэрмін яна прайшла шлях ад графікі да аб'ектаў, але нічога не замінае ёй вярнуцца — ужо на іншых падставах.

Ты ствараеш уражанне чалавека вельмі мэтанакіраванага і паслядоўнага. Такое пачуццё, нібы ад выставы да выставы ў цябе блізкія тэмы атрымліваюць развіццё ў сюжэтах, у матэрыяле, але па сутнасці гэта паглыбленне ў адну гісторыю.

— Мне ўласціва пастаяннае адчуванне, што я чагосьці не дагаварыла. Менавіта таму ўсё яшчэ працягваю распрацоўваць адну і тую ж тэму апошнія некалькі гадоў, часта выкарыстоўваю знойдзеныя раней характэрныя прыёмы і сюжэтныя паўторы. Ідэя аб сугуччы чалавека і навакольнага свету — тое, чым я займаюся. Не вельмі новая ідэя пошуку гармоніі. І пакуль няма пачуцця завершанасці, не гатовая пачаць нешта іншае.

Для многіх мастакоў, наколькі мне вядома, натуральны такі паслядоўны падыход. Некаторыя найбольш шчаслівыя, такія як Раман Апалка, змаглі хутка знайсці сваю звышідэю і прысвяціць гэтаму ўсё жыццё. Мне важна зразумець у пэўны момант: усё, працы можна сабраць у нейкі самадастатковы цыкл. Але пакуль гэты момант не наступіў, я працягваю рабіць тое, што паказала ў 2012 годзе ў праекце «Парк культуры» ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, і літаральна паўгода таму ў галерэі «ДК».

Відавочна, табе блізкая праца з фатаграфічнымі выявамі. Як ты знайшла для сябе гэтае мастацтва, што ў ім прыцягвае?

— Я вырасла на чорна-белай фатаграфіі, і хоць у каляровых вобразах таксама ёсць свая магія, але яны не настолькі зачаравальныя. Люблю гартаць альбомы па старых фота. Калісьці пашанцавала купіць выдатную серыю выдавецтва «Taschen» са здымкамі па дзесяцігоддзях, з 1900-х па 1970-я. І «100 лепшых фатографаў свету» — вельмі цікавае выданне. Гэтыя кнігі, дзе ёсць яшчэ і невялікія тэксты да кожнай выявы, можна вывучаць бясконца. Вядома, фатаграфія на мяне ўплывае.

3.

4.

На жаль, у маёй сям'і захавалася не так шмат фотаальбомаў. Але я ўсё ж выкарыстоўваю вобразы з сямейнага архіва, з цікаўнасцю знаходжу сярод знаёмых асоб незнаёмых, зноўку адкрываю і сваіх бацькоў, і сябе. З узростам мяняецца стаўленне нават да самых простых рэчаў. Таму многае інтэрпрэтуецца па-новаму: бачу дэталі, якія хочацца павялічыць і разагнаць так, каб яны выходзілі за краі палатна, і тыя, што трэба сціснуць да мінімальнага памеру, каб былі страчаны ідэнтыфікацыйныя прыкметы, зрабіць іх універсальнымі. Тут я проста кіруюся чыстай інтуіцыяй, мабыць, мне не вельмі блізкая звычайная выява чалавека, яна здаецца мне занадта пэўнай.

Давай пагаворым пра аб'екты. Можна я буду называць іх па-свойму? Гэта «Пляжны дом» (2012), «Чалавек-брэнд» (2015) і «Пясочны час» (2016). Ёсць яшчэ? Раскажы, як ты адшукала гэтую мову, мову прадмета? І як з ёй працуеш?

— У нейкі момант я адчула, што плоская выява абмяжоўвае магчымасці… Першай спробай адарвацца ад аркуша стала прамалёўка ілюзорна аб'ёмных рам у серыі літаграфій «Рэфлексія», дзе трэба было пазначыць кантраст паміж імі і сціплым малюначкам унутры.

Непасрэдна з аб'ектаў першай стала пляжная кабінка для пераапранання — як частка праекта «Прыватнае жыццё». Я адразу адчула, як з'явіўся эфект прысутнасці. Можна было пакратаць драўніну, зайсці ўнутр, узяць у рукі пясок. То-бок прадмет стаў успрымацца больш натуральна.

Пасля для праекта «Анатомія. Ідэальнае цела» я зрабіла муляж чалавека, загорнутага ў тканіну. Ідэя працы заключалася ў тым, што ідэальнае цела — гэта мёртвае цела, пазбаўленае жыцця,

5.

а значыць ні эмоцый, ні руху. Адсутнічае ўсё, ёсць толькі цела. І гэта павінна было стаць зыходным пунктам. Але потым мне падалося цікавым дадаткова абыграць слова «ідэальнае», і я нанесла на тканіну лагатыпы вядомых брэндаў. І гэта крыху парушыла першую ідэю і не зусім дацягнула да другой.

6.

Наступнай стала праца «Дно» для калектыўнага праекта «Усё было па-іншаму». Яна складалася з дзесяці рамак, у іх фатаграфіі былі бачныя праз пясок, нанесены на шкло (прычым у месцах, дзе пяску менш, выявы як бы трацілі сваю выразнасць, ствараючы ілюзію разбурэння ад святла), і пясочніцы, куды я змясціла манітор з відэа прасыпанага ўніз, у бясконцасць, пяску. Як сімвал руху, цякучага часу, незваротнага сыходу ўсяго. Назва «Дно» давала пэўны канфлікт, бо паняцце гіпатэтычнага дна, якое глядач уяўляў на ўзроўні падлогі, разбурала карцінка на экране, мацуючы адчуванне глыбіні, нават бездані.

Хачу запытацца пра твой удзел у праекце «Мастак і горад» на плошчы Якуба Коласа. І пра «Палацавы комплекс» у Гомелі: там ты паспрабавала сябе ў светлавой інсталяцыі. Згадваю іх таму, што, па-першае, праекты ўдалыя, а па-другое, звязаны з паблік-артам, папулярным сёння ва ўсім свеце. Ці цікава табе працаваць у публічнай прасторы? Як ты ацэньваеш свой вопыт? Як увогуле ў публічнай прасторы павінна існаваць мастацтва? Прабач, тут адразу шмат пытанняў, але што ты пра ўсё гэта думаеш?

— У праекце «Мастак і горад», мне здаецца, лепш прадстаўляць толькі аднаго мастака, або невялікую групу, ці нейкую канкрэтную ідэю, каб гледачы, сярод якіх багата выпадковых, змаглі вынесці больш яснае ўяўленне пра тое, што яны ўбачылі. Сама ідэя выставы ў гарадской прасторы, па-за сценамі музея, — гэта нармальна, гэтая практыка даўно ўжо стала звычайнай у іншых краінах.

Што тычыцца светлавой інсталяцыі, якая дэманстравалася ў Гомелі на сцяне Палаца Румянцавых-Паскевічаў, то праца першапачаткова прымяркоўвалася да месца, дзе ў 1842—1922 гадах стаяў помнік Юзафу Панятоўскаму, цяпер усталяваны ў Варшаве. То-бок аб'ект вынесены ў гарадское асяроддзе толькі таму, што гэта было адзінае месца, дзе ён быў дарэчным. Інсталяцыя называлася «Цень»: я зрабіла з бляхі мадэль вышынёй сантыметраў 20, і пры падсветцы пражэктарам яна давала на сцяну цень, і памер якой выходзіў нібы ад велізарнага манумента. Ідэя ў тым, каб, па-першае, ясна пазначыць адсутнасць помніка і візуальна як бы вярнуць яго на месца, і па-другое, гэта даволі цёмны куток парка, асвятленне не было лішнім. Гэтая праца засталася ў Гомелі, але я сумняваюся, што яе яшчэ хоць раз дэманстравалі.

Насамрэч гэта і быў мой першы і адзіны досвед працы ў публічнай прасторы. Вядома, вельмі цікава, з'яўляецца магчымасць мысліць іншымі катэгорыямі. А як мастацтва павінна існаваць у публічнай прасторы? Напэўна, так, як планаваў аўтар. Напрыклад, заставацца незаўважным або прыкметным толькі для пасвячоных, калі была такая задумка. Ці наадварот, калі творца хацеў нешта змяніць у навакольнай прасторы, то гэта павінна быць відавочным.

Ужо вядомая куратарка — Крысцін Масэль, галоўная куратарка Цэнтра Пампіду ў Парыжы, — і тэма Венецыянскага біенале 2017 года — «Viva arte viva» («Няхай жыве жывое мастацтва»). Няма адчування, што гэта зварот да мастака, у падтрымку творчасці супраць фальшу, маніпуляцый і надуманасці ў «арце»? У мяне апошнім часам узнікае адчуванне вялізнага разрыву паміж канцэптуалізацыямі, інтэрпрэтацыямі і ўласна мастацтвам. Як быццам праз боязь ілюстрацыйнасці або салоннасці мы патрапілі ў іншую крайнасць — нагрувашчванне тэорый, залішнюю міфалагізацыю таго, чаго няма.

Цяпер скажы мне, што я не маю рацыі.

— Цалкам з табой згодная наконт нагрувашчвання і надуманасці некаторых канцэпцый. Часам тэкст, які вісіць побач з працай, больш важкі, чым сам твор. Як правіла, я не чытаю такую экспплікацыю да канца, аднаго-двух абзацаў бывае дастаткова. Яшчэ крыху раздражняе, калі тэкст існуе самастойна, практычна па-за работай мастака, а куратар трохі бравіруе адукацыяй, вопытам, колькасцю прачытаных кніг і гэтак далей. Але тут я кажу толькі пра тэксты да прац. Калі гэта пішацца для сур'ёзных каталогаў або тэкст і ёсць выстаўлены твор, тады ўсё змяняецца.

Складана сказаць, *што* Крысцін Масэль мае на ўвазе, кажучы пра «жывое мастацтва»; цалкам верагодна, яна проста дае аўтарам магчымасць выказацца з гэтай нагоды. Не навязваючы свой пункт гледжання. Я, напрыклад, не зусім разумею, што такое «жывое мастацтва», але магу выказаць здагадку: усе перфарматыўныя практыкі могуць адносіцца да гэтага паняцця.

Магчыма, гэта калі мастак натуральны ў сваёй працы. Заўсёды адчуваецца, калі аўтар спрабуе быць у «трэндзе». Бо ёсць тэмы, на якіх досыць лёгка спекуляваць, напрыклад гендарныя, сацыяльныя, экалагічныя і г.д. Калі мастак не зусім шчыры ў тым, што прадстаўляе, — заўсёды прыкметна. Задача куратара — гэта ўбачыць.

У апошнія год-два ў Мінску адкрыліся некалькі камерцыйных галерэй: «A&V», «Дом карцін», «ДК». Можа быць, змянілася сітуацыя з арт-рынкам? Прычым я нават не звязваю гэта з крызісам, не крызісам, з нейкімі яшчэ з'явамі. Таму што ўсе ўзаемасувязі цяжка паддаюцца асэнсаванню і незразумела як працуюць. Як табе здаецца?

— Так, з'яўляюцца камерцыйныя галерэі з добрай прасторай, выдатным святлом. Але гэта вельмі рызыкоўны бізнэс, таму што рынку ўсё роўна няма. Зразумела, у Берліне галерэі таксама адкрываюцца і закрываюцца, гэта нармальны працэс, аднак там усё ж рынак існуе.

Тым не менш кніжку ты зрабіла. Яна мае значэнне для рынку? Або для самасцвярджэння?

— Каталог мае значэнне ў любым выпадку. Заўсёды лёгка зразумець, чым ёсць той ці іншы мастак, пагартаўшы яго каталог. Таму гэта вельмі важна для самапрэзентацыі. Зразумела, часта эканамічны складнік дыктуе якасць і аб'ём. Але тое, што дакладна добра атрымалася ў маёй кніжцы, — гэта артыкулы Таццяны Кандраценка і Максіма Жбанкова.

А для сябе я проста сістэматызавала цэлы перыяд работы. У ідэале каталогі было б выдатна выпускаць часцей і збіраць у пэўнай паслядоўнасці.

1, 2. З серыі «Рэфлексія». Літаграфія. 2010.
3. Без назвы. Калектыўны праект «Анатомія. Ідэальнае цела». 2016.
4. «Цень». Калектыўны праект «Палацавы комплекс». 2012.
5. «Дно». Інсталяцыя. 2016.
6. «Прыватнае жыццё». Калектыўны праект «Штучнае асвятленне. Клара і Роза». 2012.

Улада матэрыялу

Максім Пятруль пра метафізічныя сувязі

Алеся Белявец

«Эвалюцыя+» Максіма Петруля падсумавала плённы перыяд творчых пошукаў, акумулявала досвед сямі персанальных выстаў за апошнія два гады. «Плюс» у назве пазначае тое, што, акрамя цэльнага праекта «Эвалюцыя», скульптар паказаў некалькі іншых — скульптуры з «Артапалогіі», «Па-хатняму» і «Прысвячэнне Лючыа Фантана». Падчас выставы на сценах Цэнтра сучасных мастацтваў у будынку на праспекце Незалежнасці размясціліся графічныя аркушы, якія, паводле метаду стварэння, мелі назвы «Бясконтурны малюнак». Максім, апроч непасрэдна мастацкай адукацыі («Парнат» і «Глебаўка»), прайшоў курс па тэорыі і практыках візуальных мастацтваў ЕГУ, таму канцэптуалізацыя практычнага досведу для яго не праблема. Тым не менш творца запрасіў куратара — Ігара Духана.

У творчасці Максіма Петруля няшмат вядучых тэм, няшмат і аб'ектаў. Бо ён як даследчык плён сваёй працы вымярае глыбінёй распрацоўкі ідэі, прымальны вынік — ёмістасць і выразнасць паўсталай пластычнай формулы.

Праект «Эвалюцыя» — плён мастакоўскіх разваг пра ролю матэрыялу ў стварэнні ўнутраных сэнсаў. І сапраўды, на выставе дрэва, бронза, камень, шкло, жалеза не толькі выяўлялі асаблівасці формаўтварэння, але і станавіліся аб'ектам асобнага аналізу. Гэты курс «супраціўлення матэрыялу» мастак прайшоў праз пераканальныя пластычныя метафары, якія — як прыпынкі на шляху — сведчаць пра няспынны творчы пошук.

Максім, выстава — заўсёды падсумаванне нейкага этапу. Што адбываецца ў вашай творчасці сёння?

— Калісьці, працуючы над сваімі першымі работамі, я не надаваў вялікага значэння таму, наколькі матэрыял можа працаваць з формай, са значэннем твора. Уся праблема беларускай школы скульптуры ў тым, што яна выбудавана на метадзе мадэлявання з мяккіх матэрыялаў, нас не навучылі працаваць з матэрыялам як такім. Таму мне давялося праходзіць гэты шлях самому. Калі я першы раз адліў сваю скульптуру — гэта быў «Элефантус» — у бронзе, то ўбачыў, што пластылінавая мадэль і бронзавы твор — зусім розныя рэчы, выніковая рэалізацыя атрымалася кепскай. Адчуваўся дысананс паміж вылепленым і зробленым у матэрыяле. Давялося ўзяць інструменты і абадраць усю гэту лепку, гэты мазок, якім я так захапляўся.

Мадэляванне — толькі адзін са спосабаў стварэння скульптуры. Я адмаўляюся ад мадэлявання паступова. Напрыклад, мая праца «ТайЦзы» была вылеплена спачатку з пластыліну. Тое можна было не рабіць, але аднойчы засвоены метад цяжка пераадолець. Калі ідзеш далей, адкрываюцца большыя магчымасці — нешта нашмат цікавейшае, чым лепка. У нас у асяроддзі скульптараў шмат гавораць пра нейкую аўтарскую лепку. Але глядзіце: лепка мадэлі, далей — форма. Форму знялі — далей воск. Воск прапрацавалі, далей — ліццё. То-бок праходзіць некалькі тэхналагічных этапаў, і аўтарская лепка ператвараецца ў такі міф, яна сціраецца. Калі я першы раз быў у Кітаі, то ўбачыў, што свет не стаіць на месцы: сёння ў нас вывучаюць і абмяркоўваюць рэчы, якія ўжо нікога не хвалююць.

Хутка будзе сорак год, як Разалінда Краўс напісала сваё эсэ «Скульптура ў пашыраным полі», што засведчыла адыход скульптуры ад сваіх кананічных законаў.

— Так, гэты эксперымент адсутнічае ў нашай прасторы, у свеце большасць аўтараў працуе адразу ў асяроддзі і ў матэрыяле. Напрыклад, лацінаамерыканцы мадэлююць з паперы ці кардону, пасля бяруць ліст металу і згінаюць яго — накшталт кардону. Нехта

1.

ідзе ад 3D-графікі. Сёння яна дае каласальныя магчымасці. Джон Аткін, адзін з лідараў RBSS (Брытанская Каралеўская скульптурная супольнасць), год назад, на Міжнародны дзень скульптара, што святкуецца ў канцы красавіка, зрабіў медыйную прэзентацыю пра новыя магчымасці 3D-графікі для стварэння скульптуры.

А яшчэ з'явіўся 3D-прынтар...

— Усе гэтыя змены адбываюцца на нашых вачах, а тут усё лепяць. Скульптура на працягу XX стагоддзя і сёння пастаянна эвалюцыянуе. Калі з'яўляецца прынтар, то гліняна-пластылінавае мадэляванне абсалютна бессэнсоўнае. Мы ж узялі ў спадчыну традыцыю сацрэалізму — і не рухаемся. Брыгаднасць, эталоннасць не даюць нам увайсці ў прастору творчасці.

Развіваючы тэму эвалюцыі, працуючы з формай, я задумаўся, якое значэнне мае матэрыял. А ён сам пачынае падказваць, як з ім абыходзіцца. Гэта — субстанцыя, што сама сябе выяўляе. Часам змяняць яго дзеля нейкай ідэі, адарванай ад гэтага матэрыялу, непатрэбна.

Я задаю сабе пытанне: чаму садавіна на палатне напісана алейнай фарбай?

Мо таму, што палатно пазначае ўмоўную прастору?

— У сваім рэчыўным складніку. У матэрыяле. Што гэта? Ануча і фарба — і імітацыя. Таму я стаў пакідаць матэрыял такім, якім ён ёсць.

Вось мы сядзім у майстэрні і перада мной тры работы — і тры матэрыялы. Як у кожнай з іх матэрыял сябе паводзіў?

— Возьмем драўляную скульптуру. Дрэва мае пах, колер, фактуру, яно складаецца з розных субстанцый — кара і ўнутраная частка, яна даволі пластычная і адначасова цвёрдая, і ў працэсе апрацоўкі, калі я ўскрываю гэтую кару, я выяўляю фізічную сутнасць самога дрэва, і ў той жа час — метафізічную сувязь, якая выяўляецца, калі зазіраеш пад кару. І твая задача — як мастака — ускрыць, выдзеліць тое, што хаваецца ад чалавечага погляду ў нейкім матэрыяле.

Скульптура — гэта ўзаемаадносіны пустога і запоўненага, як і ўсё ў гэтым сусвеце. Эйнштэйн некалі адкрыў закон: прастора нелінейная, яна пераламляецца, і нам здаецца, што пад карой толькі дрэва, больш нічога, а там насамрэч нешта большае — метафізічная сувязь, якая арганізуе пустое і запоўненае.

У наступнай рабоце — «Трансцэндэнтнасць» — я ўвёў жывы біялагічны аб'ект. Трапіўшы туды, ён увайшоў у нармальны стан — стан дэманстрацыі жыцця, а значыць і смерці. Я думаю, што ў маім аб'екце ўпершыню ў гісторыі арту адбыўся акт рэальнай смерці ў творы мастацтва.

Вы яе не кармілі!

— Карміў, але ніколі ў творы мастацтва ніхто не паміраў. Кроў лілася і тушы былі. І Алег Маўрамаці, парэзаны і паражыўшы распяцце, выжыў, а рыбка жыла натуральна і сама натуральна памерла. І адбыўся акт смерці, які быў зафіксаваны вашым фатографам, дарэчы. Рыбка названа Дэміенам, у гонар Хёрста. На дадзены момант існуе Дэмьен Другі, ён жыве ў акварыуме. То-бок Дэмьены будуць назначацца, як карануюцца Папы ці прызначаюцца імператары. У творы я сыграў на ўласцівасцях шкла і вады — гэта неад'емная частка праекта. У скульптуры ёсць розныя фазы, я наліваю ваду — і яна дае скажэнні, пераламленні. Мы бачым некалькі счэпаў: калі трапляе туды аб'ект — рыбка, — то мы бачым, як множыцца гэтая пераломленая прастора пад рознымі кутамі. То-бок мы бачым рэчаіснасць з нейкага свайго пункту гледжання. Таму праект пастаянна мяняецца. І фармулюе экзістэнцыяльныя пытанні. І жалеза таксама мяняецца — яно акісляецца, пакрываецца ржой. Скульптура жыве сваім жыццём, а матэрыял дапамагае раскрываць розныя тэмы, якія вызначаюць твор.

Гэта сведчыць пра аналітычны падыход: тэмы вы даследуеце з розных бакоў — у тым ліку і праз матэрыялы.

— Так, цяпер у мяне новая тэма. Я прыйшоў да таго, што гарманічны стан, да якога імкнуўся Рэнесанс, можна ўвасобіць у нейкім контрбалансе. Контрбаланс — гэта наяўнасць двух супральлегласцей у нечым адным. У нашай мысліцельнай сістэме дамінуюць логіка, рацыя. Але існаванне само па сабе парадаксальнае, і гэты контрбаланс дапамагае — не вербальна, а візуальна — патлумачыць, чым жа ёсць максімальна гарманічны стан. Калі прысутнічае ў прасторы глухое і празрыстае, цяжкае і лёгкае, то, здавалася б, гэтыя рэчы ўзаемавыключаюць адно аднаго, а насамрэч яны ўзаемадапаўняльныя. Наступствы лагічных схем і стратэгій, што мы выбудоўваем, часам становяцца парадаксальна-абсурднымі. Мы мадэлюем нейкі ланцужок, а тут раптам умешваецца непрадбачаная сітуацыя, і ўсё гэта рушыцца, атрымліваецца тое, што не меркавалі. Узнікае пытанне: як гэта ўсё сфармуляваць. І скульптура, мастацтва даюць магчымасць на мове матэрыялу адказаць, як гэта ўсё працуе, як уладкавана.

2.

У вас, гледзячы па ўсім, даволі плённы перыяд. Што ў планах?
— Сёння я працую над серыяй новых работ, дакладней, яны дастаткова старыя, але я іх пераасэнсаваў — ужо праз тое, што я зразумеў пра магчымасць і сэнсы матэрыялу. Назва будзе «Контранімалз», рыхтую іх да трыенале, якое плануецца ў красавіку, а далей іх павязу ў МЗС Літвы да ўсталявання 25-годдзя дыпламатычных адносін Паміж Рэспублікай Беларусь і Літоўскай Рэспублікай, што адзначаецца сёлета.
То-бок вы пастаянна вяртаецеся да старых тэм і рухаецеся па спіралі?
— Так, часта змяняю некалі зробленыя напрацоўкі. Адна з пяці скульптур ужо зроблена, яна экспанавалася на Пекінскай біенале. «Конртбатэрфляй». Гэта сістэма контрбалансу, наяўнасць дзвюх супрацьлегласцей у адным. Прычым тая наяўнасць карэспандуецца з шэрагам Фібаначы: калі ў нечым прысутнічаюць тры часткі аднаго і пяць іншага, гэта паслядоўныя лічбы з шэрагу Фібаначы, што і ўтварае контрбаланс — гарманічны шэраг. Скульптуру раблю па матывах розных біялагічных відаў, выкарыстоўваю сувязь-спайку, суадносіны пустога—запоўненага, адразу некалькі матэрыялаў, кантрасных саміх па сабе. Здавалася, яны не могуць суседнічаць адно з адным, але ідэя ўсё прымірае.

«ТайЦзы» адкрываў вашу экспазіцыю. Узаемасувязь — вельмі прыгожая пластычная тэма...
— У творы ўвасоблена тая прастора, універсальная і абсалютная, з якой мы выйшлі і куды ўвойдзем. Матэматык Анры Пуанкарэ ў пачатку XX стагоддзя матэматычна паспрабаваў апісаць форму Сусвету, а ў пачатку XXI стагоддзя Рыгор Перэльман даказвае яе зноў жа матэматычна. Гэтую гіпотэзу Пуанкарэ я матэрыяльна транслюю: сусвет мае форму шара, які з сябе выходзіць і ў сябе заходзіць.
Як паўстаў твор па матывах Лючыа Фантана?
— Гэты мастак вынайшаў новае вымярэнне, ускрыўшы прастору палатна нажом. Такі жэст зраўняў плоскасць і аб'ём. У мяне была свая гісторыя. Работа зроблена для Парыжскага салона ў Гранпале. Адзіная ўмова — скульптура павінна быць з паперы. Я, узгадаўшы Лючыа Фантана, патраціў 5 кіламетраў туалетнай паперы на стварэнне круглага чырвонага шара. Атрымалася яйка. Я яго «ўскрыў» двума жэстамі. Калі гэты аб'ект экспанаваўся ў Парыжы, я зайшоў у Цэнтр Пампіду, дзе знайшоў скульптуру Фантана, — і пазл склаўся. Пакуль я працаваў над сваім аб'ектам, мяне хвалявала пытанне працэсу і прасторы ў творы мастацтва, якое хвалявала і Фантана. І я прыйшоў да высновы, што прастора і працэс знаходзяцца, прабачце за таўталогію, у прасторы, з другога боку — у прасторы маёй свядомасці, а з трэцяга — у саміх сабе.

1. Элефантус. Бронза, граніт. 1996—2016.
2. Фрагмент экспазіцыі «Эвалюцыя».
3. ТайЦзы. Бронза, граніт. 2003—2004.
4, 5. Трансцэндэнтнасць. Шкло, жалеза, рыбка. 2016.
6. Плады сямейнай утульнасці. Сталь, кераміка. 2011.

Мастацтва сніць

Выстава аб'яднання M'ART

Алена Ге

1.

З пачатку сваёй дзейнасці M'ART супрацоўнічае з Віцебскім цэнтрам сучаснага мастацтва. Першы паказ твораў «Зімовыя сны» быў праведзены Алегам Захарэвічам, Аленай Гурынай і Сяргеем Сотнікавым у 2006-м, з 2007 года да групы далучыўся Уладзімір Канцадайлаў. У 2011-м чацвёра мастакоў афіцыйна абвясцілі сябе творчым аб'яднаннем. У 2016-м у сябры M'ARTа быў прыняты Аляксандр Дзямідаў, які ўдзельнічае жыцці ў суполкі з 2015 года.

Даўгалецце M'ARTа вызначаецца яго стратэгіяй. Гэта дынамічны праект, што афармляе прамежкавыя вынікі свайго развіцця ў выглядзе выстаў. Плюралізм апошняй канцэптуальна грунтуецца на постмадэрніцкім паняцці актыўнага адрознення (differance), уведзеным у філасофію Жакам Дэрыда ў якасці аднаго з вынікаў крызісу метанаратываў, зняцця бінарных апазіцый і жорсткай структурнай іерархіі папярэдніх культурных эпох. У аксіялагічнай сістэме постмадэрнізму філасофія адрознення ацэньваецца як тая, што дае магчымасць выйсці за межы логікі тоеснасці і адкрывае верагоднасць множнасці ў мысленні, а таксама ў мастацтве. Рэалізуючы дадзены канцэпт у стварэнні выставачных праектаў, M'ART дае ўдзельнікам свабоду ў асэнсаванні, інтэрпрэтацыі і трактоўцы тэмы.

Тэма, абраная Аляксандрам Дзямідавым, куратарам сёлетняй выставы, — «Сны». Сны сумяшчаюць у сабе тое, што азначае, і тое, што азначаецца. Бо калі ў штодзённым жыцці вобразы з'яўляюцца крыніцай адчуванняў, то ў снах узнікненне вобразаў прадукуюць пачуцці і атмасфера.

Вобразная сістэма жывапісных твораў Аляксандра Дзямідава будуецца на трансфармаванай каштоўнаснай семантыцы міфа: пераўтварэнне хаосу ў космас, гарманізацыя свету, пошук і здабыццё страчанага Раю. Асноўнымі архетыпічнымі сімваламі з'яўляюцца дзіця,

2.

жывёла, дом, дрэва, кветка, шлях. Вобраз дзіцяці ўзаемадзейнічае з вобразам жывёлы, прадстаўляючы адзінства жыцця, чыстага, гарманічнага існавання.

У Алены Гурынай гульнявы пачатак праяўляецца ў суіснаванні элементаў фантастычнага свету і бытавых рэалій. Дом становіцца кампанентам нацюрморта, а праявай анімізму ў ім можна лічыць адушаўлёнасць кожнай рэчы. Душа (гэты ўдых і выдых, які дае жыццё) робіць рэчы пазачасавымі. Архетыпічны вобраз жанчыны часта трансфармуецца ў нешта жывёльнае ці птушку.

Працы Уладзіміра Канцадайлава з серыі «Зімовыя сны» — фігуратыўны жывапіс, які прайшоў імпліцытную фазу абстракцыі. Мастак выкарыстоўвае камбінаваныя тэхнікі, калаж, гратаж, перадаючы раўназначнасць любых фрагментаў творчасці: фігуратыўныя работы бесцялесныя, як памяць, а пазнавальнасць вобразаў не адмяняе іх надасабовы характар.

Алег Захарэвіч экспанаванымі карцінамі пачынае новы этап сваёй творчасці, які характарызуецца яркай каларыстычнай гамай. Пасля прац некалькіх апошніх гадоў, выкананых у цёмных тонах, выбух колеру таксама цягне за сабой новыя кампазіцыйныя рашэнні, што адлюстроўваюць фрагментаванасць постсучаснай свядомасці і культуры. Традыцыйныя вобразы выглядаюць даволі сюррэалістычна ў гэтых аскепках светабудовы.

Аляксандр Шапо прадставіў скульптуру і друкаваную графіку. У гэтых творах рэпрэзентуецца канцэпцыя быцця як серыя суіснавання процілеглых стыхій — Эраса і Танатаса; іх дуалізм і немагчымасць быць адзін без аднаго. Эратызм і ў той жа час адухоўленасць, у асобных працах — трагізм жаночых вобразаў адсылаюць таксама да антрапалагічных канцэпцый, якія параўноўваць пісьменнасць (і, адпаведна, мову мастацтва) з рытуалам ахвярапрынашэння.

Графіка Усевалада Швайбы знаёміць нас з разгорнутай сістэмай сімвалаў. Шматлікія драпіроўкі, стужкі, якія перакрыжоўваюцца і злучаюць персанажаў, нагадваюць матэрыяльнае ўвасабленне нябачных сувязяў і стыхій. Дынаміка гэтых патокаў і ўрачыстая статыка вобразаў выяўляе спалучэнне рэальнага і ўяўнага.

Літаграфіі Рамана Сустава рэпрэзентуюць фантастычныя вобразы, што залучаюць гледача ў гісторыю, часта створаную ім самім. Уяўленне пачынае працаваць, дабудоўваючы розныя сусветы і вымярэнні. Гэтае адзінства — арганічнага і механічнага, часу, мастацтва і навукі — нагадвае пра тэорыі Дэлёза і Гватары, якія выключаюць дзяленне прыроды на жывую і нежывую, сціраюць адрозненні паміж прыродай, чалавекам і машынай; тэорыі, дзе лепшай машынай жаданняў, што вырабляе фантазмы, з'яўляецца мастацтва.

Скульптуры Сяргея Сотнікава ў праекце сведчаць пра полістылістыку творчасці. Тут прысутнічаюць як аб'екты, якія сваёй лаканічнасцю і фармальным падыходам працуюць на стварэнне адзінай прасторы экспазіцыі, так і стылізаваныя фігуратыўныя працы.

Сны можна назваць самым складаным відам мастацтва. У сне чалавек глядзіць на сябе збоку, пры гэтым ён — эмацыйны ўдзельнік і аўтар сюжэтаў, што яму сняцца. На выставе аб'яднання M'ART глядач быў закліканы адначасова адчуць атмасферу існавання сноў і стаць іх суаўтарам.

1. Алег Захарэвіч. Развітальны сон восені. Алей, акрыл. 2017.

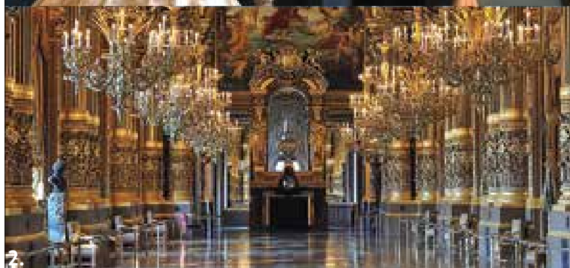
2. Алена Гурына. З серыі «Гравітацыя побыту». Папера, калаж. 2017.

Музыка

Арт-дайджэст

•

У красавіцкай афішы **«Опера Басціль»** (Парыж) адлюстроўваецца натуральная цікавасць знакамітага калектыву да менавіта французскай музыкі. Праява інтарэсу — пяць паказаў «Кармэн» у рэжысуры Калікста Біета. З нацыянальнай класікай суседнічае і руская — шэсць паказаў «Снягуркі» Рымскага-Корсакава. Рэжысёр оперы — Дзмітрый Чарнякоў, які мае рэпутацыю разбуральніка штампаў і традыцый, вядомы нечаканымі трактоўкамі знаных сюжэтаў. Партыю галоўнай гераіні спявала Аіда Гарыфуліна, сапрана, адна з пераможцаў прэстыжнага конкурсу «Апералія», заснаванага Пласіда Дамінга. У маі ў «Опера Басціль» адбудзецца прэм'ера малавядомай оперы Моцарта **«Басцьен і Басцьенда»**, а таксама пройдуць шэсць паказаў «Яўгена Анегіна» (а як без яго!). Опера Чайкоўскага ўвасоблена рэжысёрам Вілі Дэкерам і дырыжорам Эдвардам Гарднерам. У партыі Таццяны Ларынай выступяць Алена Зарэмба, Соня Ёнчава і, вядома ж, Ганна Нятрэбка.



•

Рэпертуар **оперных тэатраў Прагі** здзіўляе багаццем і разнастайнасцю. Гэта натуральна, калі спектаклі паказваюцца на вялікай колькасці пляцовак — у Нацыянальным і Саслоўным тэатрах, на Новай сцэне, у Музычным тэатры Карлін. У красавіку тут адбыліся некалькі прэм'ер. **«Разумніца»** і **«Месяц»** на музыку Карла Орфа былі прэзентаваны на працягу аднаго вечара ў Нацыянальным тэатры. Сам кампазітар не лічыў гэтыя сачыненні операмі ў традыцыйным сэнсе. Музыказнаўцы сведчаць: асаблівасць опусаў у тым, што ў іх паўтараюцца адны і тыя ж, пазбаўленыя рытму гукі, не выкарыстоўваюцца ніякія музычныя тэхнікі часу стварэння.

Оперная афіша Прагі прываблівае і нечаканымі назвамі. Напрыклад, тут набылі сцэнічнае ўвасабленне творы Дзмітрыя Шастаковіча «Аранга» і «Антыфармалістычны раёк», «Салавей» Ігара Стравінскага, «Асуджэнне Фаўста» Гектара Берліёза. Хапае ў рэпертуары і нацыянальных аўтараў. Сярод іх опусы класікаў — «Прададзеная нявеста» і «Лібушэ» Сметаны, «Русалка», «Якабінец», «Чорт і Кача» Дворжака. На Новай сцэне ў красавіку адбылася прэм'ера оперы **«No Man»** сучаснага чэшскага кампазітара Іржы Кадэржабека (ён выступае і дырыжорам). А ў Нацыянальным тэатры ўпершыню прагучала опера **«Кракатыт»** Вацлава Касліка.

•

Адметная і яркая музычная падзея чакаецца на пачатку мая ў Нью-Ёрку. **Метраполітан-опера** святкуе паўвекавы юбілей. З гэтай нагоды на славутай сцэне, якая прываблівае спевакоў і меламанаў з усяго свету, пройдзе гала-канцэрт. Рэжысёрам відовішча заяўлены Джуліян Краўч. Сярод меркаваных выканаўцаў — зоркі першай велічыні: Пётр Бэчала, Ганна Нятрэбка, Дыяна Дамрау, Пласіда Дамінга, Рэнэ Флемінг, Эліна Гаранча і іншыя.

•

У **Дрэздэнскай дзяржаўнай оперы** (яе называюць таксама Операй Зэмпера) пры канцы мая адбудзецца прэм'ера. Назва інтрыгуе — гэта **«Вялікі Гэтсбі»**. Фрэнсіс Скот Фіцджэральд запатрабаваны і папулярны ў дзеячаў музычнага тэатра. Некалькі сезонаў таму харэограф Барыс Эйфман паставіў у сваім калектыве спектакль «Up & Down» (паводле рамана «Ноч пяшчотная»). Існуе пяць кінаверсій «Вялікага Гэтсбі», апошняя з якіх датуецца 2013 годам. У 2014-м было створана харэаграфічнае шоу з такой жа назвай, асновай яго зрабілася музыка расійскага кампазітара Канстанціна Меладзэ, харэаграфію ставіў Дуайт Радэн, галоўныя партыі выконвалі салісты Марыінскага тэатра.

Оперу для Дрэздэна напісаў кампазітар Джон Хэрбісан.

•

І яшчэ некалькі адметных падзей. Міхайлаўскі тэатр Пецярбурга паказаў на пачатку красавіка прэм'еру оперы **«Навальніца»**, якую амаль сто гадоў таму напісаў чэшскі кампазітар Леаш Янячак паводле аднайменнай драмы Астроўскага. Рэжысёрам спектакля выступае Нільс-Петэр Рудольф. А пры канцы месяца **«Чарадзейную флейту»** Моцарта, адзін з найбольш папулярных твораў сусветнай оперы, пецярбуржцы пабачылі ў версіі рэжысёра Пэта Хальмена. У спектаклі прымалі ўдзел салісты Дзіцячага хору тэлебачання і радыё горада.

•

Ёнас Каўфман — адзін з самых яркіх прадстаўнікоў сучаснага試 опернага мастацтва, непараўнальны выканаўца партый лірыка-драматычнага тэнара. Графік выступленняў саліста вельмі насычаны. У красавіку артыст спяваў на сцэне Баварскай оперы ў «Андрэ Шэнье». На працягу ліпеня Каўфман яшчэ двойчы ўвасобіць у Мюнхене вобраз галоўнага героя. У красавіку спадар Ёнас даў сольны канцэрт на сцэне «Оперы Дубая» ў Эміратах. У маі ён выправіцца ў Вену, каб выйсці да гледача ў вобразе Каварадосі. У трох паказах «Тоскі» яго партнёркай будзе Анжэла Георгіу, адна з найбольш значных асоб у сучасным оперным свеце.

1. Дыяна Дамрау (Віялета) і Дзмітрый Хварастоўскі (Жорж Жэрмон). «Травіята». «Ковент-Гардэн».
2. «Гранд-опера́». Тэатральнае фае.
3. Ёнас Каўфман.
4. Дыяна Дамрау (у цэнтры). «Пурытане» Бяліні. Метраполітан-опера.
5. «Вялікі Гэтсбі». Дрэздэнская опера.
6. «Тоска». Сцэна са спектакля. «Опера Басціль».

Падвойны юбілей

Вялікім канцэртам у мінскім піўным рэстаране «Друзья» 4 красавіка гурт «Палац» адзначыў 25-годдзе існавання, а ягоны цяперашні лідар Алег Хаменка — уласныя 50.

«Палац» можна смела паставіць у адзін шэраг з такімі гуртамі, як «Бонда» ды «N.R.M.» праз тое, што цягам часу з іх выйшлі новыя калектывы, якія пакінулі прыкметны след у айчыннай рок-музыцы. Так, дзякуючы «Палацу» і ягонаму на той час лідару Юрыю Выдронку паўстала трыа «Kriwi», а пазней нарадзіўся гурт «Urja». Зміцер Вайцюшкевіч, адпрацаваўшы ў «Kriwi» пэўны час, неўзабаве пачаў сольную кар'еру. І творчыя здабыткі іх усіх немагчыма недаацаніць.

Так склалася, што амаль на самым пачатку гісторыі «Палаца» мне пашчасціла зрабіць з музыкамі два вялікія падарожжы. Найперш гэта быў «Tanz und folk fest», які ладзіўся Еўрапейскім вяшчальным саюзам і WDR у нямецкім Рудальштаце (1994), а наступным годам — «Азія даусысы» ў Алмаце. І я быў сведкам той вялікай цікавасці да музыкі «Палаца», што спалучала ў сабе даўнейшыя фальклорныя песні са смелымі, актуальнымі аранжаваннямі, гучанне народных інструментаў з электроннымі. Відавочна, дзякуючы «Палацу» распаўсюд атрымаў новы музычны тэрмін «фолк-мадэрн», у рэчышчы якога цяпер працуюць многія гурты-паслядоўнікі, што абралі за аснову творчасці менавіта фальклор. А Алег Хаменка літаральна на маіх вачах ператварыўся ў сапраўднага майстра, які выдатна знаёмы з прадметам, дзеліцца ўласнымі ведамі са студэнтамі, піша песні, агучвае фільмы ды казкі.

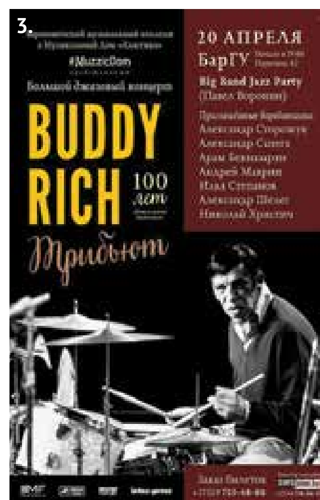
Так што юбілейны канцэрт не мог не атрымацца. Шкада толькі, мы на ім не пабачылі Юрыя Выдронка, Вераніку Круглову. Вайцюшкевіч у гэты дзень быў па-за Беларуссю. Затое ўдзельнікі «Крамы» ўголас павіншавалі калег, а публіка пастаянна падпявала юбілярам ды ладна адцягнулася ў танцах. Сто гадоў ды новых песень!

Лепшыя ў 2016-м

Любы выбар лепшых у той ці іншай галіне дзейнасці заўсёды ў нечым умоўны. Тое ж можна было б казаць і пра штогадовыя рэйтынгі сайта Experty.by, калі б не дастаткова арыгінальна прыдуманая і дакладна, празрыста наладжаная сістэма вызначэння. Дзякуючы сумаванню балаў, атрыманых ад штатных рэцэнзентаў, пазаштатных (вялікае журы), замежных і народных, усё ў выніку складаецца ў карціну, якую можна даволі ўпэўнена называць аб'ектыўнай.

Што ж мы пабачылі, падвёўшы рысу пад музычным 2016-м? Альбом «Сонца» трыа «Shuma» перамог у дзвюх намінацыях: як «Лепшы індзі-поп/электронны» і як «Лепшы фолк-альбом». Лепшым поп-альбомам быў названы «Import» гурта «IOWA», лепшым беларускамоўным — «Псіхасаматыка» Лявона Вольскага, а лепшым рок-альбомам — «Мода и облака» гурта «Петля пристрастия». Гэтую ж праграму лепшай назвалі штатныя эксперты і вялікае журы. А лепшым дэбютным альбомам стаў «It Is Not The Night That Covers You» гурта «Nebulae Come Sweet». Падрабязна пра некаторыя з гэтых работ выкажуся ў наступным нумары часопіса. А праслухаць іх можна ўжо цяпер на згаданым вышэй сайце музычных экспертаў.

Бадзі Рыч і беларускія барабаншчыкі



30 гадоў таму назад 2 красавіка памёр Бадзі Рыч, музыка, што нават у асяродку калег-барабаншчыкаў яшчэ пры жыцці займеў статус легенды. Мяркуйце самі: калі Бадзі споўніўся ўсяго толькі год, ягоны бацька заўважыў, які роўны рытм трымае хлопчык, грукаючы лыжкай па стале. Ва ўзросце 18 месяцаў немаўля ўжо прымала ўдзел у вадэвільных спектаклях, іграючы на барабанах! А ва ўзросце 11 гадоў Бадзі ўзначаліў уласны джазавы бэнд.

Самае цікавае: хлопец нідзе не вучыўся іграць на ўдарных, не ўмеў чытаць ноты, да ўсяго дайшоў сам. Ніколі не практыкаваўся, сцвярджаючы, што садзіцца за барабаны толькі падчас канцэртаў. Ягоная манера вызначалася проста выбуховай энергетыкай, хоць на кантрасце Бадзі Рыч часта ўжываў шчоткі, калі таго патрабаваў характар музыкі. У 1942 годзе ў суаўтарстве з Генры Адлерам напісаў «Buddy Rich's Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments», які й дагэтуль прызнаюць адным з найбольш папулярных падручнікаў для навучання ігры на малых барабанах. Бадзі перайграў практычна з усімі джазавымі зоркамі свайго часу і дагэтуль застаецца адным з узораў наследавання сучаснымі барабаншчыкамі. У тым ліку й беларускімі.

Вось чаму зусім невыпадкова 20 красавіка ў Баранавічах быў запланаваны вялікі канцэрт-трыб'ют Бадзі Рычу, у якім разам з біг-бэндам «Jazz Party» Паўла Вароніна выступілі такія беларускія барабаншчыкі, як Аляксандр Сапега, Аляксандр Старажук, Андрэй Маўрын, Арам Бекназаран, Ілля Сцяпанаў, Аляксандр Шэлег і Мікалай Хрысціч. Неверагодная прыдумка аддаць належнае музыканту, чый 100-гадовы юбілей прыпадае на верасень! А таму такі канцэрт можна было б і паўтарыць, цяпер — у сталіцы.

1. «Палац» у «Друзьях». *Фота Тацяны Дземідовіч.*
2. «Петля пристрастия» і яе ўзнагароды. *Фота Яўгена Ерчака.*
3. Афіша канцэрта ў Баранавічах.

Шмат абліччаў адной лютні

Дзмітрый Падбярэзскі

1.

2.

Сённяшні распавед — пра лютню, адзін з найбольш старажытных шчыпковых інструментаў, які пад рознымі назвамі быў вядомы як у Азіі ды на Бліжнім Усходзе, так і ў Паўночнай Афрыцы і Еўропе. Яе назву звязваюць з арабскай мовай, а першыя згадкі пра лютню ўзыходзяць да VI стагоддзя. У Сярэднявеччы лютня праз тэрыторыю Італіі распаўсюдзілася найперш на краіны з нямецкай мовай і паступова стала вядомай у іншых дзяржавах, у тым ліку і ў ВКЛ. Цікава тое, што ў розных краінах інструмент адрозніваўся па форме, хоць у аснове яго корпус нагадваў парэзаную ўздоўж на дзве часткі грушу. Гэтак жа сама адрозніваліся і назвы: тэобра, кітарон, арфарыён, аль-уд (ці проста уд), торбан, бандура, кобза, цытра. Нават мандаліна мае непасрэднае дачыненне да лютні.
У Сярэднявеччы лютні мелі, як правіла, чатыры ці пяць пар струн, і па першым часе для гуказдабывання выкарыстоўваліся плектры (медыятары). Розныя па памерах, інструменты і гучалі адметна (басовая лютня), хоць у цэлым гук не быў моцны, а скіраваны найперш на акампанемент, які перадусім насіў імправізацыйны характар. Моц гучання абумоўлівала і колькасць слухачоў: звычайна іх было з дзясятак, рэдка больш. Прычым дурным тонам лічыліся паўторы адных і тых жа п'ес для розных асоб. Недзе ў канцы XV стагоддзя лютністы пачалі адмаўляцца ад плектраў, колькасць струн павялічылася і лютня паступова зрабілася асноўным сольным інструментам. Пры гэтым сама канструкцыя ўсё больш ускладнялася: здвоеных струн часам было ажно да трох дзясяткаў, што выклікала патрэбу ў спецыяльных падаўжальніках для басовых струн. Эпоха барока, калі да лютні звярталіся між іншымі Вівальдзі і Бах, засведчыла паступовы заняпад лютні: функцыі акампанементу паступова перанялі на сябе клавішныя. І таму недзе ад XIX стагоддзя інструмент амаль выйшаў з ужытку.
Пры ўсёй разнастайнасці назваў і памераў, выраблялася лютня збольшага падобным чынам. Дэка рабілася з тонкай драўніны, разеткі на ёй актыўна дэкарыраваліся, а для корпуса ўжываліся цвёрдыя гатункі драўніны: вішня, клён, чорнае дрэва. Корпус складаўся з некалькіх, больш за два дзясяткі, драўляных выгнутых пласцін. Асаблівасць лютні яшчэ і ў тым, што грыф мацаваўся на адным узроўні з дэкай. А вось строй інструментаў быў розны.
Што да лютні на беларускіх землях, дык яе з'яўленне тут звязваюць з каралевай Бонай Сфорцай — яна ў XVI стагоддзі літаральна навязала моду на лютню, на якой сама ўмела граць. Разам з ёй у Беларусь прыехала вялікая світа, у тым ліку і лютністы, у прыватнасці Валянцін (Балінт) Бакфарк. Цікава, што ён пісаў музыку на падставе тых мелодый, якія чуў ад мясцовых жыхароў. Пражыўшы ў Беларусі да глыбокай старасці, Бакфарк вярнуўся ў Трансільванію, аднак на радзіме не напісаў ужо аніводнай п'есы. Яшчэ два лютністы былі пра двары Стэфана Баторыя ў Гродне. Гэта Кшыштаф Клабон і Войцэх Длугарай. Творы апошняга вядомыя найбольш. Яны запісаны для некалькіх альбомаў гурта «Стары Ольса». Гэты гурт выкарыстоўвае лютню падчас канцэртаў, узмацняючы яе гучанне, як электрагітару.
У цэлым лютня засталася інструментам, прывязаным у асноўным да музыкі барока, хоць ёсць у свеце даволі шмат сучасных кампазітараў, што пішуць сачыненні для лютні. Сярод іх варта назваць Ануара Брахема з Туніса, які, ужываючы уд, у сваёй творчасці спалучае народную музыку з джазавай стылістыкай. Прагрэсіўныя тэхналогіі таксама паўплывалі на тэхнічныя якасці лютні. Аднак тэхналогія вырабу істотна не змянілася.
Сярод люцье (вытворцы лютняў) у Еўропе вядомы пінскі майстра Юрый Дубнавіцкі, які ў юнацтве зацікавіўся музыкай барока, ды адпаведнага інструмента не меў. А таму, адшукаўшы патрэбныя чарцяжы, вырабіў з таго дрэва, што было пад рукамі, першую лютню. На гэта пайшло з паўгода. З цягам часу Юрый адладзіў працэс. Галоўнай праблемай для майстра застаецца драўніна: мясцовая для вырабу лютняў амаль не надаецца. Вось чаму раней ён выязджаў па-за межы Беларусі і ў розных партовых гарадах расшукваў сярод выкінутай замежнай тары неабходныя гатункі дрэва. Апошнім часам ездзіць у краіны Еўропы, дзе ў спецыялізаваных крамах можна знайсці ўсё яму неабходнае.
Першая вырабленая Юрыем лютня засталася ў ягонай майстэрні. Усяго ж, па падліках майстра, з-пад ягоных рук выйшла каля чатырох дзясяткаў інструментаў, цяпер яны ў выканаўцаў з Беларусі і блізкага замежжа. Не маючы канкурэнтаў на радзіме, Юрый Дубнавіцкі пры гэтым падкрэслівае, што ён асабліва не арыентуецца на заходні рынак, хоць кошты на лютні там значна вышэйшыя — да 4,5 тысяч долараў. Ягоныя вырабы набываюць звычайна разы ў тры танней за еўрапейскія аналагі. Пры гэтым спадар Дубнавіцкі перасцерагае ад набыцця танных лютняў, тэхналогія вырабу якіх кульгае, як кажуць, на абедзве нагі.

1. Караваджа. Лютніст. Алей. 1595—1596.
2. Лютня. *Фота з сайта codamusic.ru.*

Шаманкі ў ільняных сукенках

Этна-гурт «Малала»

Таццяна Мушынская

Уражанне, што мы ўсё ведаем пра беларускі фальклор. Спеўны, песенны, вакальны. Шматлікія фестывалі аўтэнтычнай культуры, творчасць «Песняроў», якія набылі фантастычную папулярнасць дзякуючы найперш сучаснай інтэрпрэтацыі народнай песні. Здавалася б, што можна адшукаць нечаканага ў гэтай галіне?
Аказваецца, можна! У гэтым пераканаў праект, паказаны ў мінскай зале «Верхні горад». Фолькэтна гурт «Малала», які складаецца са студэнтак Беларускай акадэміі мастацтваў, прадставіў канцэртную праграму «Дзеўка плача — замуж хоча». Вядома, гэта радок з народнай песні. Дык чаму ж плача дзеўка? І да чаго яна імкнецца, акрамя таго, як выйсці замуж?

2.

1.

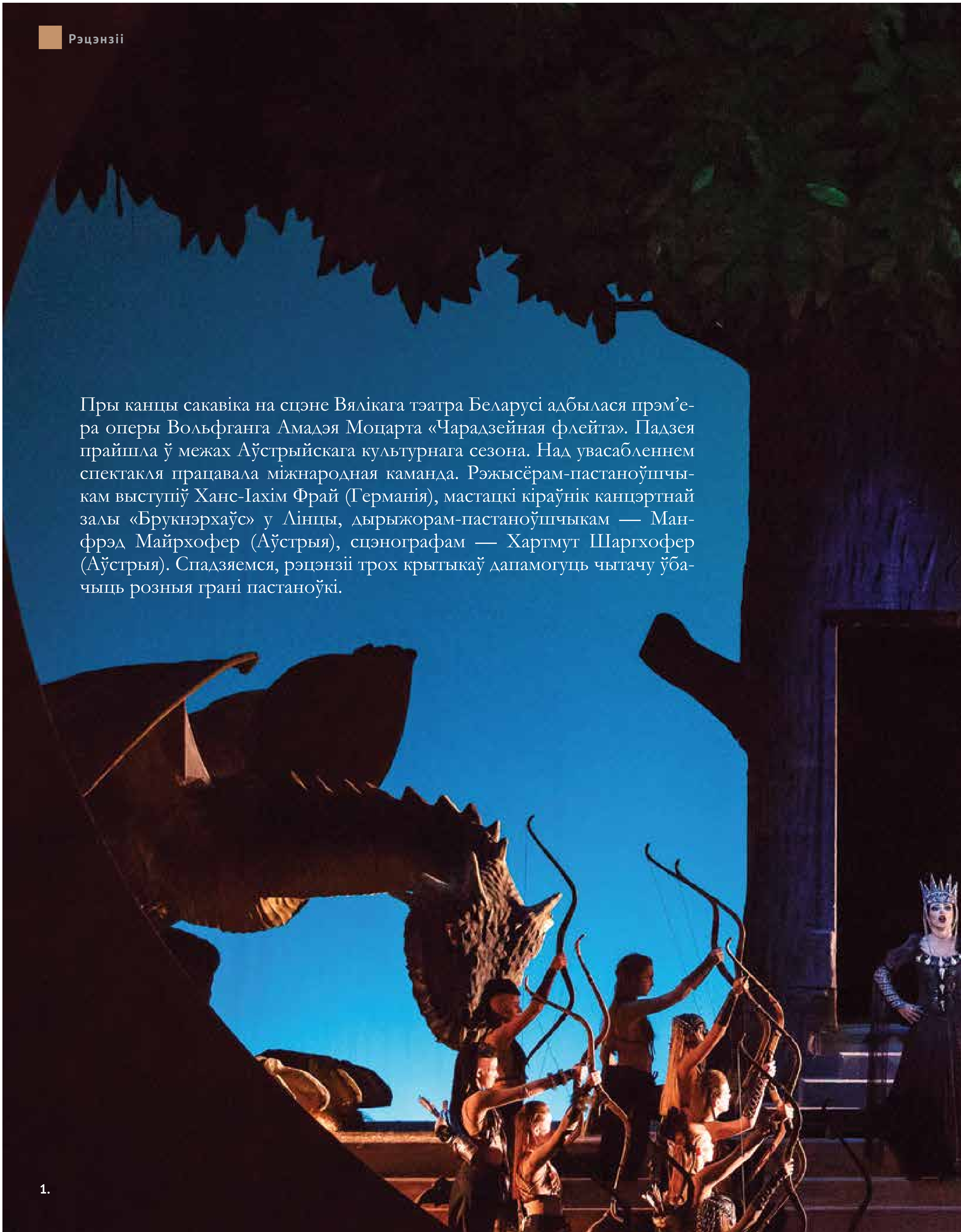
3.

Праект здзівіў многім. Прафесійным піярам. Амаль поўнай залай у выхадны дзень. Прадуманым афармленнем сцэны. Касцюмамі — лён, аплікацыі з чырвонага колеру, узоры, якія мелі шмат агульнага са сцэнаграфіяй.
Юліяна Шырма, Алена Грыб і Іларыя Шышко ўразілі абсалютнай раскаванасцю, упэўненасцю пачування сябе пад прыцэлам залы. Па ўсім відаць, што гэта не пачаткоўцы, а артысткі, якія маюць немалы вопыт выступленняў і стасункаў з публікай.
«Плюсам» праграмы можна лічыць дакладнае вымаўленне ў беларускіх, рускіх і польскіх песнях. Здольнасць імгненна пераключыцца на іншую «моўную хвалю». Яшчэ больш зачароўвае, што кожная з паненак паўстае ў розных абліччах. Юліяна — цымбалістка і спявачка. Іларыя грае на кельцкай арфе і свісцёлках. Алена — на акардэоне, ударных і свісцёлках. І пераключаюцца дзяўчаты з аднаго інструмента на іншы, граюць адначасова на некалькіх настолькі свабодна і натуральна — гэтым таксама немагчыма не захапляцца.
І нарэшце пра галоўнае — стаўленне да аўтэнтыкі і крыніц. Ёсць тыя, хто жыве фальклорам (даследчыкі-фалькларысты, кіраўнікі гуртоў, удзельнікі). Ёсць тыя, хто ставіцца да падобнага кірунку скептычна, маўляў, зноў гэтыя бабкі зацягнулі свае аднастайныя песні! У гурце «Малала» вабіць менавіта сучаснае ўспрыманне фальклору. Сучаснае — значыць убачанае, адчутае праз псіхалогію чалавека XXI стагоддзя. Таму натуральнае захапленне першакрыніцай яднаецца з іранічна-гумарыстычным стаўленнем да яе. І нават да свайго ж захаплення. Іронія сучаснай гараджанкі не дае трапіць на тэрыторыю пафасу, празмернай узнёсласці, якія цяпер выклікаюць недавер, абмяжоўвае, сцішвае празмернасць. І адначасова надае вакальным і інструментальным кампазіцыям праграмы рысы інтэлектуальнага занятку, дадае элементы му-

зычнай гульні. Артысткі нібыта сцвярджаюць: «Паслухайце, як гэта класна! Як актуальна і дасціпна гучыць!»
У сучасным грамадстве, фемінізаваным дастаткова або замала (як хто лічыць), сам радок народнай песні «Дзеўка плача — замуж хоча» можа ўспрымацца як сэксізм, замах на свабоду жанчыны, прывязанасць да дамастроеўскіх поглядаў і звычаяў. Маўляў, няшчасная-гаротная, не выйдзе замуж — лёс не складзецца! У тым выпадку, калі традыцыйны твор «прыпраўлены» гумарам, іроніяй, пэўнай адасобленасцю, позіркам збоку, каштоўны фальклорны дыямент пачынае — як ні дзіўна і ні парадаксальна! — зззяць нечаканымі фарбамі. Не бяруся сказаць, такое мастацкае рашэнне было інтуітыўным або свядомым, але яно дало свой плён.
А цяпер крыху пра кожную з салістак этна-гурта «Малала». І пра тое, як склаўся адметны калектыў.
Да Акадэміі мастацтваў Юліяна, фактычна стваральніца калектыву, скончыла Гродзенскі музычны каледж па класе цымбалаў. І да гэтага часу адчувае ўдзячнасць педагогу Віктару Вітольдавічу Вашкевічу і яго жонцы, канцэртмайстарцы Вользе Васільеўне, з якой дастаткова часта выпраўлялася на міжнародныя конкурсы. Спіс перамог сур'ёзны. Выберу з яго найбольш значнае. Юліяна — лаўрэатка Рэспубліканскага конкурсу выканаўцаў на народных інструментах у намінацыі «цымбалы» (Гродна, 2009). Лаўрэатка IV Адкрытага міжнароднага конкурсу выканаўцаў на шматструнных бязгрыфных інструментах імя Веры Гарадоўскай (Масква, 2010). Фіналістка Нацыянальнага адборачнага туру конкурсу маладых музыкантаў «Еўрабачанне-2010» (Мінск).
— Што датычыць гурта «Малала», дык спачатку я іграла адна, — распавядае Юліяна. — Усё пачалося з эксперымента. Імкнулася зрабіць нумар у жанры музычнай эксцэнтрыкі. Шмат гадоў цікавілася народнымі песнямі, але крыху засмучаў элемент аднастайнасці. Было жаданне дадаць драматургію. Тым больш слова ў песнях не заўсёды чутнае. Да цымбалаў далучыла там-там і бубен. Так з'явілася першая песня «Іскарка». Працавала далей у такім жа кірунку.
Дзесьці праз паўгода кіраўнік курса Віталь Катавіцкі падказаў тэлефон дзяўчыны, якая іграе на акардэоне. Гэта была Алена Грыб. Яна навучалася ў Акадэміі мастацтваў завочна, на рэжысуры тэатра драмы, у Валянціны Ераньковай. Я паказала Алене свае творы, ёй спадабаўся такі напрамак думак, пачалі працаваць разам. Плюсам для развіцця групы стала тое, што дзяўчына раней спявала ў хоры, у яе мелася першая вышэйшая музычная адукацыя. Трэцяя ўдзельніца, Іларыя Шышко, вучыцца ў Акадэміі па спецыяльнасці «артыстка тэатра і кіно». Калі яна ўнесла ў пакой інструмент, назвы якога я тады не ведала (кельцкая арфа), мы зразумелі: гэта цуд! Іларыя прыватным чынам навучалася ігры на інструменце. Праз паўгода пасля нашай сустрэчы імправізавала на арфе. Для адной з польскіх песень нам спатрэбіўся варган. Я набыла, а на наступнай рэпетыцыі Іларыя ўжо іграла на ім.
Унутры калектыву ёсць своеасаблівы падзел. Усімі арганізацыйнымі пытаннямі займаюся я. Збірацца на рэпетыцыях, калі кожная з нас працуе і расклады не супадаюць, не надта лёгка.
Аранжыроўкі ў нас усе арыгінальныя. «Іскарку», «Ой, па мору», «Sowa» рабіла я, але з прыходам Алены творчасць стала агульнай. Прыдумваем удваіх. Мой клопат — драматургія твора, ідэя, характар, матывы, шукаю цікавы прыёмы гуказдабыцця. Алена займаецца вакальным раскладам галасоў. Лара ўзбагачае палітру акцёрскімі эмоцыямі і музыкальнымі пералажэннямі.
Вы пытаецеся пра польскую мову. Я з дзяцінства ўдзельнічала ў польскіх конкурсах, асабліва любіла аратарскія. На адным з такіх у краіне-суседцы спаборнічала з палякамі і атрымала званне «Mistrzyni słowa polskiego». Займала месцы, таму кожнае лета бясплатна ездзіла ў лагер у Польшчы. Вучылася ў школе з паглыбленым вывучэннем польскай. Наогул люблю мяккасць гэтай мовы. Але пры выбары прафесіі цымбалы перамаглі.
Фактычна калектыў «Малала» існуе два з паловай гады пасля таго, як мы аб'ядналіся з Аленай Грыб, і два гады з моманту ўтварэння трыа, калі да нас прыйшла Іларыя. Кожны год у Акадэміі мастацтваў ладзіцца конкурс «Чытаем і спяваем». Праз паўгода пасля ўтварэння трыа мы там выступілі і занялі 1-е месца. Потым далі паўгадзінны канцэрт падчас штогадовай навуковай канферэнцыі, якая звычайна праходзіць у маі. Потым вырашылі паўдзельнічаць у Рэспубліканскім конкурсе «Маладыя таленты Беларусі», атрымалі «Дыплом за творчы пошук».
Падрыхтоўка праграмы — гэта вынік нашай сумеснай працы. Частка песень з самага пачатку была сольнай, але з прыходам дзяўчат зрабілася шматгалосай. Мы ніколі не спыняемся на дасягнутым выніку. Спрабуем мяняць і ўдасканальваць нават гатовы матэрыял. Таму на наступным канцэрце гэты ж твор будзе гучаць іначай. Гастролі пакуль не плануем. Шукаю базу для калектыву. Сёлета заканчваю Акадэмію мастацтваў.
«І што, усё ў іх бездакорна?» — спытае скептык-зануда. На гэта адкажу, што мяжы ўдасканальванню няма. І для славутых выканаўцаў, і для маладых. Калі меркаваць па канцэрце ў «Верхнім горадзе», можна палепшаць сумесную працу з гукааператарам. Бо гук часам атрымліваўся занадта моцны. Але ж і зала акустычна складаная. Тое пацвердзяць усе вакалісты-выступоўцы. Можна падумаць і над балансам вакалу і інструментальнага суправаджэння. Але ў дадзеным выпадку гэта не самыя істотныя моманты.
Напрыканцы некалькі думак пра перспектыву. Па-першае, вельмі б не хацелася, каб такі адметны і арыгінальны гурт з часам распаўся. З-за праблем фінансавых ці арганізацыйных. Зразумела, студэнцкі час — адны ўмовы, адзін настрой, а самастойнае жыццё — іншы. Было б выдатна, каб малады калектыў узяла пад сваё крыло і свой дах сур'ёзная музычная структура. Па-другое, хацелася, каб праграму, у якой так натуральна з'ядналіся песні беларускія, рускія і польскія, пачула і пабачыла публіка ў суседніх краінах. Па-трэцяе, шлях ад стварэння гурта да шырокага прызнання — праз фестывалі, тэлепраекты — у нас звычайна надта доўгі. Але чаму б такую завядзёнку не памяняць? Патрэба ў новых тварах і творах, адметных праграмах і праектах заўжды існуе. Чаму б тую ж «Малалу» не запрасіць на чарговы «Славянскі базар»? Не адправіць на прэстыжны замежны фолк-фэст? Калі ў беларускай музычнай культуры менавіта такі твар — дзявочы, прывабны, — гэта толькі ўсцешвае. Абнадзейвае і натхняе.

4.

1. Юліяна Шырма.
2. Іларыя Шышко.
3. Алена Грыб.
4. Гурт «Малала» падчас выступу ў зале «Верхні горад».
Фота Сяргея Ждановіча.



Пры канцы сакавіка на сцэне Вялікага тэатра Беларусі адбылася прэм’ера оперы Вольфганга Амадэя Моцарта «Чарадзейная флейта». Падзея прайшла ў межах Аўстрыйскага культурнага сезона. Над увасабленнем спектакля працавала міжнародная каманда. Рэжысёрам-пастаноўшчыкам выступіў Ханс-Іахім Фрай (Германія), мастацкі кіраўнік канцэртнай залы «Брукнэрхаўс» у Лінцы, дырыжорам-пастаноўшчыкам — Манфрэд Майрхофер (Аўстрыя), сцэнографам — Хартмут Шаргхофер (Аўстрыя). Спадзяемся, рэцэнзіі трох крытыкаў дапамогуць чытачу ўбачыць розныя грані пастаноўкі.

1.

Папагена шукае Wi-Fi

Таццяна Мушынская

Моцартаўская «Чарадзейная флейта» — хіт усіх часоў і народаў. Опера надзвычай запатрабаваная ў Еўропе і Амерыцы, ідзе ў розных краінах, да яе ахвотна звяртаюцца тэатры. У Мінску «Флейта» была пастаўлена ў 1987-м рэжысёркай Маргарытай Ізворскай і сцэнографам Вячаславам Окуневым. Той спектакль атрымаўся яркім і эфектным, за яго маляўнічасцю счытвалася шмат сэнсаў. Мне пашчасціла пабачыць у ім некалькі пакаленняў выканаўцаў. Згадаю толькі Памін: Наталлю Кастэнка і Наталлю Залатарову, Таццяну Траццяк і Алену Бундзелеву. Зразумела, трыццаць гадоў — вялікі адмежак, абнаўляць рэжысуру, касцюмы, сцэнаграфію, шукаць новае бачанне сюжэта, канфлікту, вобразаў — патрэба часу. Практыка суседніх краін сведчыць: пастаноўкі могуць трымацца ў рэпертуары два-тры сезоны, а потым гледачу прапануецца кардынальна іншая версія.

Сёлета над «Флейтай» працавала нямецка-аўстрыйская пастановачная група. Здавалася б, хто, як не яны, лепш за ўсё зразумеюць аўстрыйскага генія?! Хартмут Шаргхофер да Мінска паспеў папрацаваць над сцэнаграфіяй «Флейты» ў пяці розных тэатрах. Ханс-Іахім Фрай прызнаўся, што правёў на гэтай оперы не менш як 300 тэатральных вечароў. Некалькі сезонаў таму рэжысёр увасобіў на нашай сцэне «Лятучага галандца» Вагнера; яго версія, удалая і пераканаўчая, справядліва адзначана Нацыянальнай тэатральнай прэміяй.

Новая пастаноўка выклікала розныя ўражанні. Паспрабую іх прааналізаваць. Спачатку пра ўсё светлае, радаснае і вартае ўхвалы. Дырыжор не стаў рабіць купюры ў музычных фрагментах партытуры. Тут скарачэнняў няма. Больш сціслымі атрымаліся размоўныя фрагменты. У Моцарта опера разлічана на чатыры гадзіны, у Мінску гучала тры.

Спеўныя эпізоды (арыі, дуэты, харавыя сцэны) гучаць па-нямецку, размоўныя ў зінгшпілі — па-руску. Пераклад (у бягучым радку) стылёва вывераны, часта рыфмаваны. Важна, што партыі салістамі добра вывучаны, таму на сцэне яны пачуваюцца ўпэўнена. Нямецкая мова, нягледзячы на шматлікія збегі зычных, успрымаецца як вакальна зручная. І родная. Здольнасць «дасылаць гук» так, каб размоўныя фрагменты былі добра чутыя нават у глыбіні партэра, не прыходзіць сама па сабе. Гэта вынік настойлівай працы.

Да прэм'еры падрыхтавана тры склады выканаўцаў. Сярод іх шмат маладых артыстаў, асабліва ў вядучых партыях. Такі давер маладым дарагога варты. У складзе спевакоў, які я бачыла, былі Дыяна Трыфанава (Паміна), Віктар Мендзелеў (Таміна), Аляксандр Кеда (Зарастра), Царыца ночы (Алена Сіняўская). Лірыка-каларатурнае сапрана Дыяны Трыфанавай, што вярнулася на сцэну пасле невялікага перапынку, гучыць упэўнена і лёгка. Віктар Мендзелеў ад сезона да сезона ўсё больш разняволена адчувае сябе на сцэне і яскрава раскрывае акцёрскія здольнасці.

Хартмут Шаргхофер прапанаваў запамінальную сцэнаграфію, пабудаваную на кантрастах колераў. Прастора сцэны напаўпустая, і лапідарнасць таксама грае на агульную задуму. Надоўга запамінаеш магутную крону дрэва — як сімвал жыцця, прыцемнены ствол, з яго, нібы з гнязда, выходзіць Царыца ночы. Эфектна выглядаюць касцюмы герояў (іх да новай пастаноўкі спатрэбілася амаль 200). Асабліва вылучаецца вопратка амазонак і Царыцы. Цяпер пра тое, што выклікае пэўныя сумненні. Па сюжэце героі праходзяць шматлікія выпрабаванні. Таму пераважна (але ж па волі рэжысёра) пакутуюць. Паміна або ў адчаі, або моліцца, стоячы на каленях, або збіраецца скончыць жыццё самагубствам. На маю думку, гераіня папярэдняй версіі была больш трывалай, у яе характары адчувалася больш мажору, радасных і яркіх фарбаў. Таміна пакутуе, Царыцу ночы адольвае помста, Зарастра непакоіцца… Мо на агульнае ўспрыманне пастаноўкі ўплывае і прыцемненасць сцэны? Відавочна: мастак па святле Уладзімір Сцерлін (Расія) рэалізуе не ўласную задуму, а канцэпцыю рэжысёра. У выніку казачнасці ў новай «Флейце» замала. Атрымалася няспешная філасофская сага. Не сказаць каб змрочная, але надта суровая.

Гісторыя масонства — рэч захапляльная. Дастаткова зазірнуць у Інтэрнэт, каб перад вачыма разгарнуўся велізарны спіс знакамітых асоб, якія належалі да ложаў «вольных муляраў». Моцны акцэнт, што зрабілі пастаноўшчыкі ў 2-й палове оперы на рытуалах масонскай ложы, на маю думку, замаруджвае дзею і ў рэшце рэшт звужае кола патэнцыйных гледачоў. Усё-такі публіка ідзе ў тэатр па адвоўшча, а філасофскія, глабальныя ідэі не існуюць у мастацкім творы абстрактна і самі па сабе. Лепей, калі яны ўвасабляюцца праз адносіны і эмацыйны складнік.

Магчыма, годным чынам успрымаць новую інтэрпрэтацыю «Флейты» перашкаджае тая акалічнасць, што большасць твораў мінскай опернай афішы належаць італьянскім ці рускім кампазітарам ХІХ стагоддзя (Вердзі, Пучыні, Масканьі, Чайкоўскі, Рымскі-Корсакаў). З іх вострымі канфліктамі, напалам нават не пачуццяў, а жарсцяў. Мы прызвычаіліся і прагнем такога ж напалу.

Не выпадкова самым жывым, шматгранным і яркім вобразам, у якім адчуваеш радасць жыцця, пералівы эмоцый, сумненні, успрымаецца Папагена ў выкананні Сяргея Лазарэвіча. У той момант, калі Папагена ў пошуках каханай выбягае ў залу, гледачы нарэшце радасна ажыўляюцца. Ёсць магчымасць і зблізку разгледзець спевака, і адчуць асалоду ад яго моцнага голасу. Узнікае зваротная сувязь (ён імкнецца ўбачыць абранніцу сярод паненак у зале). Трызубец Папагена (званочкі на доўгім шасце) успрымаюцца і як музычны інструмент, і як своеасаблівы радар. А мо сучаснае тэхнічнае прыстасаванне, каб злавіць Wi-Fi і нарэшце ўсталяваць сувязь з каханай?

Шырока вядомая афарыстычная думка Антона Рубінштэйна: «Вечнае сонечнае святло ў музыцы, імя табе — Моцарт…» Здаецца, у новай версіі «Флейты» больш святла таямніча-прывіднага, месяцовага і загадкавага, чым радаснага і сонечнага. Зрэшты, не варта спяшацца з высновамі. Спектакль толькі нарадзіўся, ён паступова ўдасканальваецца. З кожным паказам і новым складам выканаўцаў. І ў выніку, спадзяюся, набудзе баланс светлага і змрочнага, жыццярадаснага і драматычнага, якія і ўласцівы аўстрыйскаму генію.

Гульні тронаў, хобіты, оркі і… крыху Моцарта

Наталля Ганул

Скажу адразу, што пастаноўка Ханса-Іахіма Фрая пакінула двайістае ўражанне. Асабіста я чакала большага. Хоць многія мае калегі, якія не здолелі трапіць на прэм'ерны паказ, пасля прагляду фотакалажаў са спектакля аднадушна і захоплена казалі: «Гэта так крута і ярка!» Дый каманда пастаноўшчыкаў паабяцала, што задавальненне атрымаюць усе катэгорыі і пакаленні слухачоў — «ад 6 да 98 гадоў». Калі стаўка зроблена на незвычайную папулярнасць і пазнавальнасць асобных герояў саг і серыялаў кшталту «Уладар пярсцёнкаў» і «Гульні тронаў», дык вонкавы выгляд і лінія паводзін персанажаў оперы «трансплантаваны» з касавых кінааналагаў.

Што ў выніку атрымалася? Пры ўсёй заяўленай прэтэнзіі на сучаснасць, канцэпцыя склалася традыцыйная, не пазбаўленая хадульных штампаў і прыкрых разыходжанняў паміж сэнсавымі акцэнтамі партытуры і сцэнічнага дзеяння. У рашэнні асобных сцэн «Флейты» глядач можа адчуць знешняе задавальненне, убачыць выразнасць мізансцэн як пастановачных кадраў, толькі ў цэлым не хапае інтэлектуальнай глыбіні. Прасталінейнасць прачытання вобразнай сістэмы оперы, статычнасць развіцця драматургічных ліній асобных герояў, неапраўданая эклектычнасць, увага да «галівудскіх» эфектаў амаль пазбаўляюць дапытлівага гледача магчымасці пагуляць са стылявымі сімваламі, адчуць постмадэрнісцкія ідэі, паразважаць пра інтэртэкстуальныя сувязі.

Між тым для ўсёй аўстра-нямецкай каманды «Чарадзейная флейта» — адзін з лёсавызначальных оперных тэкстаў, на якім яны прафесійна сталелі: ад уражанняў, атрыманых у дзяцінстве, потым падчас выканання харавых і невялікіх сольных партый оперы ў падлеткавым узросце, да працы памочнікамі, асістэнтамі і нарэшце да пастаноўшчыкаў спектакля. «Музыка "Чарадзейнай флейты" — неад'емная частка нашай культурнай фонасферы», — адзна-

чыў на прэс-канферэнцыі рэжысёр Фрай. На беларускай сцэне гэтую партытуру ён увасабляў упершыню.
Уверцюра, што адкрывае оперны кінасеанс, ідзе пад мультымедыйную праекцыю: гарманічны рух у касмічнай бездані мірыядаў зорак, планет, сімвалічных сузор'яў-жывёл парушаецца дысанантным уварваннем Змея-дракона. Ён знішчае ўсіх на сваім шляху і апускаецца на Зямлю (на жаль, цудоўны гіганцкі макет Дракона падчас дзеі амаль немагчыма было разгледзець). Непрытомнага Таміна, а-ля «Іван-Царэвіч», знаходзяць тры Пані ў вобразе жанчын-ваяўніц, якіх суправаджае армія амазонак, узброеных калчанамі і стрэламі, — у іх голеныя скроні, дрэды ці «конскія хвасты». Перасоўваючыся прыстаўнымі крокамі, дэманструючы ўласную моц, яны матэрыялізуюць войска Царыцы ночы і візуальна ўраўнаважваюць сілы цемры і святла. Дваццаць адна амазонка, уключаючы трох Пані, — сакральная сямёрка, памножаная на тры.
Разам з тым дамінуючы візуальны сыход у стыль фэнтэзі практычна нівеляваў арфічную ідэю, якой прасякнута опера (маецца на ўвазе Арфей, старажытнагрэчаскі спявак, і яго музычны інструмент ліра — як сімвал мастацтва, музыкі, вышэйшай гармоніі). На першы план вылучаецца тэма ўлады, барацьбы за трон, што пад-

2.

крэсліваецца дуалістычнай трактоўкай самой флейты, цела якой завяршаецца востраканцовым мячом. У тым жа кірунку асэнсоўваюцца і бясcкрыўдныя званочкі, прадстаўленыя ў выглядзе пасаха-трызубца ў форме кіфары.
Тры хлапчукі-хобіты ў кучаравых парыках, плашчах, з кіямі ў руках, імкнуцца да абсалютна дакладнага рэпрадукавання манеры паводзінаў сваіх кінабратоў. Здавалася, тут магла б выявіцца рэжысёрская глыбіня прачытання вобразаў праз этымалагічнае значэнне імя галоўнага хобіта Фрода — «мудры дзякуючы вопыту». Аднак нават у стратэгічна важны момант, калі хлопцы паведамляюць Паміне пра сапраўдныя пачуцці яе каханага, яны застаюцца занятымі ўласнымі праблемамі. Храмавыя рабы і слугі па волі рэжысёра пераўтварыліся ў карлаў-гномаў і оркаў пад кіраўніцтвам Манастатаса. Воблік Зарастра недвухсэнсоўна выклікае асацыяцыі з вобразам магутнага чараўніка Сарумана, кіраўніка Белай рады. А раўнамерны рух жрацоў і жрыц у рытме гадзіннікавага механізму робяць Зарастра яшчэ і Уладаром Часу.
Мастак Хартмут Шаргхофер мінімалістычна акрэслівае сцэну сакральным знакам кола. У яго цэнтры шматвекавое дрэва з пышнай кронай, з дупла якога з'яўляецца Царыца ночы. Сцэна Манастатаса і Паміны адбываецца на фоне ўсёвідушчага вока-рыбы. У сцэне выпрабавання стыхіямі эфектна выглядае падарожжа герояў у краіну смерці: гарачыя водсветы полымя, дым, узнятыя люкі ўводзяць герояў пад сцэну, у ніжні свет. Потым на іх з неба льюцца струмені ачышчальнай вады. Асобныя дэталі скіраваны на акцэнтуацыю вядомых элементаў кінасаг: трон-сонца Зарастра, шлем-чэрап Царыцы ночы, маскі ўтаймаваных флейтай пачвар.
Малазразумелай і надакучлівай па частаце з'яўлення застаецца заслона, на якой выяўлены фасад храма Зарастра (правобразам яго відавочна зрабілася іарданская Петра). Можна толькі шкадаваць, што пры велізарных тэхнічных магчымасцях сцэны быў абраны такі малацікавы ва ўсіх адносінах прыём. Таму саркастычную ўсмешку выклікае рэпліка Папагена «І дзе я знаходжуся?!», які па сюжэце заблукаў у глухім лесе, але воляй рэжысёра раптам у чарговы раз аказваецца ля заслоны. Дарэчы, адным з прыёмаў, што бударажаць публіку, становіцца «хаджэнне» Папагена па зале, між гледачоў, літаральна аслепленых яркімі сафітамі. Дарэчы, не ва ўсім пераконвае прыцемнена-шэрая светлавая канцэпцыя спектакля (мастак Уладзімір Сцерлін, Расія).
Калі акцэнтаваць станоўчыя моманты, дык падкрэслім ашчаднае стаўленне пастаноўшчыкаў да музычнага тэксту, захаванага цалкам. Для дынамічнасці дзеяння значна скараціліся гутарковыя дыялогі, яны ідуць у сучасным перакладзе. «Гаворым па-руску, спяваем па-нямецку», — ідэя для Фрая не новая, пра гэта сведчыць, напрыклад, яго пастаноўка «Арыядны на Наксасе» ў Тэатры Пакроўскага (2016).
І ўсё ж агучу справядлівае пытанне: ці прымусіла выканаўцаў перагледзець інтэрпрэтацыю моцартаўскай партытуры рэжысёрская канцэпцыя? На жаль, склалася ўражанне, што музычны бок жыве асобна ад тэатральнага. Між тым аркестр пад кіраўніцтвам дасведчанага моцартазнаўца Майрхофера гучаў стылістычна дакладна, у ім захоўвалася лёгкая напаўпразрыстасць палітры. Маэстра імкнуўся не адыходзіць ад зададзенага дынамічнага тэмпарытму, з якім, на жаль, спраўляліся далёка не ўсе артысты. Асобнай дбайнай прапрацоўкі яшчэ патрабуюць ансамблевыя сцэны.
У прэм'ерным складзе адзначым Юрыя Гарадзецкага. У інтэрпрэтацыі Таміна ён па-майстэрску выкарыстоўвае тонкія адценні, дэманструе пранiклівае piano ды здзяйсняе знарочыстай скаванасцю і некаторай халоднасцю ў адносінах да Паміны. Вобраз чыстай, далікатнай і закаханай дзяўчыны вельмі пасуе Ірыне Кучынскай. Яе выкананне пераконвае выразнай пластыкай музычнай мовы, кантыленай гучання і выразнай артыкуляцыяй. Андрэй Кліпо крыху статычна выступае ў ролі напаўчалавека-напаўзвера Папагена. Аднак малады спявак валодае яркім характарным тэмбрам і выразнымі артыстычнымі дадзенымі. Вонкава эфектнай Маргарыце Ляўчук (Царыца ночы) прыкметна не хапала ніжняга і сярэдняга рэгістраў, дый каларатурны россып у знакамітай арыі атрымаўся крыху напружаным, запаволеным у тэмпах. На жаль, не без вакальных страт правёў Андрэй Валенцій партыю Зарастра.
У працэсе набліжэння да «Чарадзейнай флейты», найвялікшага opus magnum, кожны вымушаны прайсці няпростае выпрабаванне — быць здольным тварыць разам з геніем. Абраны для беларускай сцэны стыль фэнтэзі, кінавектар прачытання апошняй оперы кампазітара, яшчэ раз пацвярджае яе невычэрпныя магчымасці ды навявае думку пра тое, што Моцарт — герой не толькі «нашага часу», але і Вечнасці. Вось пра яе і варта памятаць пры кожным дакрананні да ягонага музычнага свету.

Фантазійная «Флейта»

Аляксандр Матусевіч

3.

Для нямецкамоўных краін гэты твор не менш папулярны, чым «Яўген Анегін» у свеце рускамоўным. Ставіцца паўсюдна, у самых розных інтэрпрэтацыях, з максімальнай фантазіяй, якія пераносяць філасофскую казку Моцарта — Шыканедэра ў самыя нечаканыя часы і прасторы. Таму рашэнне Беларускай оперы запрасіць у Мінск для ўвасаблення новай «Флейты» пастановачную каманду «адтуль» — пісьменнае і абгрунтаванае. Нягледзячы нават на тое, што ў постсавецкіх краінах склаліся ўласныя традыцыі інтэрпрэтацыі гэтага опуса, які ставіцца дастаткова часта, у тым ліку і сам Мінск неаднойчы звяртаўся да «Флейты». Запрашэнне лагічна адпавядае і правядзенню ў Беларусі Аўстрыйскага культурнага сезона: аўстра-нямецкая каманда прадэманстравала ўласнае бачанне знакамітай казкі.

Нямецкі рэжысёр Ханс-Іахім Фрай — асоба вядомая: ён шмат ставіў у тэатрах Масквы, Пецярбурга, Уладзівастока, Улан-Удэ, і ў Мінску гэта яго другая праца. Для вялікай моцартаўскай оперы-загадкі Фрай прапанаваў яркае фантазійнае рашэнне — перш за ўсё яно захапляе візуальным кампанентам. Ужо на гуках уверцюры глядач бачыць разгорнутае ва ўсім люстэрку сцэны зорнае неба, дзе сярод астральных аб'ектаў выгінаецца гіганцкі жахлівы змей — той самы, ад якога праз некалькі хвілін будзе ўцякаць Таміна, якога перамогуць Тры пані — фрэйліны Царыцы ночы, і якога так спалохаецца Папагена. Расхінаецца заслона, і мы дзівімся малюнку фантастычнага лесу. Далей — болей. Валадарка цемры выходзіць са ствала гіганцкага чароўнага дрэва, а яе палац ахоўвае велізарная рэптылія. Войска Царыцы нагадвае ці то насельнікаў каменнага веку, ці то амазонак, ці то робін гудаў ранняга Сярэднявечча. Злыдні-змоўшчыкі Манастатаса — нібы жахлівыя оркі. Наогул у спектаклі дастаткова пераклічак са знакамітымі сагамі кшталту «Уладара пярсцёнкаў» і «Гульні тронаў».

У якой ступені падобныя алюзіі дарэчныя і кангруэнтныя менавіта моцартаўскай музыцы, стылістыцы зінгшпіля — кожны глядач вырашае для сябе сам, але ўвогуле падобны падыход успрымаецца нармальна і не выклікае пратэсту. Фрай падзяляе прастору оперы на тры «царствы», на тры светы — згушчаны змрок Царыцы ночы, канцэнтрацыя зла і адмоўнай энергіі; светлы, сонечны, зіхатлівы свет Зарастра, дзе шмат залатога выпраменьвання, але ёсць і таямнічы паўзмрок у храме мудрасці, усталяваным, нібы знакамітая бібліятэка, стэлажамі з кнігамі; свет «міжзем'я» — айкумена простых людзей і простых пачуццяў, зялёны лес, дзе жывуць істоты тыпу Папагена і Папагены. Такі трохузроўневы падзел выключна лагічны і, нягледзячы на прастату, адсылае да глыбокіх філасофскіх канцэпцый светабудовы, што існуе і ў рэлігійных сістэмах, і ў філасофскіх поглядах розных народаў і краін.

Музычна новая «Флейта» вырашана з улікам моцартаўскай стылістыкі, і гэта, безумоўна, радуе. Гук паветраны, лёгкі, пластычны, інакш кажучы, моцартаўскі — ён уласцівы і спевам салістаў, і хору, і ігры аркестра. Але калі казаць пра дэталі, то тут, на жаль, атрымалася далёка не ўсё. Часцяком падводзілі духавікі, прычым не толькі медзь, але і драўляныя. Не заўсёды былі гамагенныя струнныя групы. Маэстра Манфрэд Майрхофер часам траціў кантроль над партытурай — здараліся дробныя, але неаднаразовыя разыходжанні паміж сцэнай і ямінай. Відавочная асінхроннасць назіралася з хорам.

Значна вышэй за калектывы оперы выявілі сябе салісты. Кастынг цалкам мясцовы, і ён відавочна парадаваў. Прывабным па гуку і юным, трапяткім па вобразе паўстаў Юрый Гарадзецкі (Таміна). Спявак прадэманстраваў сапраўды моцартаўскае гучанне ў вельмі каварнай партыі. Выдатнае валоданне голасам і ўражлівы тэмбр паказала Ірына Кучынская (Паміна). Стыхіяй камічнага зачараваў Андрэй Кліпо (Папагена). Увогуле ўдалым атрымаўся выступ і Маргарыты Ляўчук: віртуозная роля Царыцы ночы ёй скарылася, нават нягледзячы на няўдалыя верхнія ноты ў першай арыі. Партыя Зарастра аб'ектыўна нізкаватая для высакароднага баса Андрэя Валенція, хоць у астатнім і вакал, і вобраз заслугоўваюць толькі суперлатываў. Добры ансамбль вылучаў спевы Трох пані (Анастасія Масквіна, Алена Золава, Кацярына Міхнавец).

Рэдкай вынаходлівасцю вылучаюцца касцюмы: яны складаныя, мудрагелістыя, але заўсёды лёгка пазнаюцца і публіка дакладна іх ідэнтыфікуе. Некаторыя адрозніваюцца высокім эстэтызмам, як, напрыклад, «венецыянская» парчовая сукенка высакароднага Таміна ці чорны, у стразах, са срэбнай каронай бліскучы ўбор галоўнай чарадзейкі оперы ў першай дзеі (у другой Царыца ночы паўстане ў больш брутальным выглядзе — з пакручастымі рагамі на лбе замест кароны). Фантазія мастака Хартмута Шаргхофера не перастае здзіўляць на працягу пастаноўкі дасціпнасцю і парадаксальнасцю. Але ў тым няма празмернай знарочыстасці візуалізацыі, што ў выніку робіць відэаабліччa спектакля гарманічным.

Было бачна, што артысты добра папрацавалі над нямецкай мовай (спяваюць на ёй, а вось размоўныя дыялогі вядуць паруску), хоць у гэтым накірунку ёсць яшчэ куды расці. Пры ўсіх «але» радасна заўважыць, што і сцэнічна, і музычна моцартаўскай стылістыкай авалодалі.

Беларуская опера атрымала цікавы, займальны спектакль у свой і без таго дастаткова багаты рэпертуар.

1. «Чарадзейная флейта». Сцэна са спектакля.
2. Андрэй Валенцій (Зарастра).
3. Юрый Гарадзецкі (Таміна).
Фота Сяргея Лукашова.

Харэаграфія

Арт-дайджэст

•

Парыж заўжды лічыўся адным з танцавальных цэнтраў Еўропы і ўсяго свету. Вечар аднаактовых спектакляў, якія былі паказаны ў **«Гранд-апера»** 1 красавіка, стаўся аднaчасова выступленнем балетнай школы Парыжскай нацыянальнай оперы.

У праграму ўвайшлі «Дывертысмент №5» на музыку Моцарта ў харэаграфіі Джорджа Баланчына, «Галавакружная асалода ад дакладнасці» на Шуберта ў прачытанні Ульяма Фарсайта, а таксама 3-я дзея глазуноўскай «Раймонды» ў версіі Рудольфа Нурыева. Праект быў прэзентаваны тройчы.

А праз некалькі дзён у Палацы Гарнье адбылася не менш цікавая імпрэза: гала-прадстаўленне балетных школ XXI стагоддзя. У Парыжы сабраліся тыя, хто навучаецца танцу ў Капенгагене, Лондане, Сан-Францыска, Санкт-Пецярбургу, Гамбургу, Штутгарце.

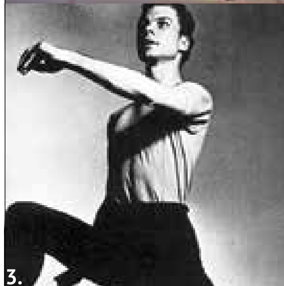
У красавіку парыжане пабачылі ў «Гранд-апера» шэраг прэм'ерных аднаактовых балетаў, з'яднаных у адной праграме. «Падарожжа ў часе» сталася пластычным роздумам славутага Мерса Канінгема, ажыццёўленым на музыку Дэвіда Бермана. «Трыа» на опус Бетховена і «Workwithinwork» на сачыненні Лучана Берыа — дзве пастаноўкі Ульяма Фарсайта, яшчэ аднаго класіка харэаграфіі. Блок пастановак быў паўтораны ў красавіку аж дзесяць разоў. На працягу мая трупа будзе чаргаваць згаданую праграму з яшчэ адной, складзенай з аднаактовых спектакляў на музыку Марыса Равэля. Сярод іх «На сонцы» з харэаграфіяй Джэрама Робінса, «Вальс» у прачытанні Баланчына, а таксама знакамітае «Балеро» ў версіі Дам'ен Жале і Сідзі Ларбі Шэркаўі.

1.

4.

2.

5.



3.

6.

•

Пад дахам **Дзяржаўнай оперы Штутгарта** працуе і балетная трупа. У сакавіку тут была паказана, як і ў Парыжы, прэм'ера аднаактовых балетаў. Спектакль пад назвай «Seduction!» пастаўлены Катажынай Казельскай на музыку Габрыэля Пракоф'ева. (Апошняе прозвішча выклікае натуральную цікавасць. Гэта брытанскі кампазітар, прадзюсар, дыджэй. Акрамя таго, унук Сяргея Пракоф'ева.) Балет «Фаўна», прысвечаны балетмайстрам Сідзі Ларбі Шаркаўі на музыку Клода Дэбюсі і Ніцін Соні. «Спектр ружы» паводле Карла Марыя фон Вебера (у нашых тэатрах часцей сустракаецца назва «Прывід ружы») увасоблены Марка Геке. «Балеро» Марыса Равэля ідзе на гэтай сцэне ў версіі Марыса Бежара.

Цікавасць выклікаюць і непрэм'ерныя харэаграфічныя спектаклі штутгарцкай трупы. Так, «Лебядзінае возера» тут ідзе ў версіі расійскага пастаноўшчыка Уладзіміра Бурмейстара. «Рамэа і Джульета» з музыкай Пракоф'ева — у харэаграфіі Джона Кранка. Спектакль паводле сачыненняў Мінкуса мае назву «Дон Кіхот, летуценнік з Ламанчы» і пастаўлены Максіміліянам Гуэра.

•

Пры канцы красавіка **Міхайлаўскі тэатр** Пецярбурга паказаў прэм'еру балета «Сільфіда» з музыкай Хермана Лёвеншольда. Харэаграфію Аўгуста Бурнанвіля, класіка дацкага і еўрапейскага танца, дапаўняюць фрагменты, пастаўленыя Міхаілам Месерэрам.

•

Багатай на прэм'еры выдалася сёлетняя вясна для **Екацярынбургскага тэатра оперы і балета**. На пачатку сакавіка трупа паказала вечар аднаактовых спектакляў пад назвай **«En Pointe/На пуантах»**, дзе з'ядналіся тры рознастылёвыя пастаноўкі. «Пахіта» з харэаграфіяй Марыуса Пеціпа ў пастаноўцы Вячаслава Мухамедава. «Пяць танга» Ханса ван Манена і «Варыяцыі Сальеры», пластычная версія Вячаслава Самадурава.

У красавіку гэтая ж трупа прэзентавала гледачам новую класічную версію **«Жызэлі»**. З калектывам, які засвойваў харэаграфію Каралі і Перо ў рэдакцыі Пеціпа, у якасці балетмайстраў-пастаноўшчыкаў працавалі Наталля Бальшакова і Вадзім Гуляеў, вядомыя расійскія выканаўцы, у мінулым вядучыя салісты Марыінскага тэатра.

•

У маі адбудзецца прэм'ера кінастужкі **«Вялікі»**, над якой заканчвае працу вядомы расійскі кінарэжысёр **Валерый Тадароўскі**. Героем карціны зрабіўся Вялікі тэатр Расіі. Стужка распавядае гісторыю ўзыходжання на славутую сцэну некалькіх маладых балерын. Галоўныя ролі выконваюць Маргарыта Сіманава і Ганна Ісаева. Сцэнарый карціны ствараўся на працягу некалькіх гадоў, здымачны працэс заняў каля трох месяцаў. Ён праходзіў у Мінску, Кіраўску і Маскве, на гістарычнай сцэне Вялікага тэатра. У фільме занятыя 70 прафесійных артыстаў балета. Адну з роляў выконвае знакаміты французскі танцоўшчык і харэограф Нікаля Ле Рыш. У стужцы з'явяцца Аліса Фрэйндліх і Аляксандр Дамагараў.

Цікавае меркаванне рэжысёра: «У Вялікім тэатры шмат чаго адбылося за апошні час. Балетныя самі кажуць, што гэта такое месца, якое прыцягвае да сябе. Вялікі тэатр патрэбны ўсім, а яму не патрэбны ніхто. Гэта вечная гісторыя. Людзі прыходзяць і сыходзяць, а страсці як віравалі, так і будуць віраваць. Так, у тэатры існуе страшэнная канкурэнцыя, але не на кухонным узроўні. Мяне цікавіць гісторыя пра тое, як захоўваюцца фундаментальныя каштоўнасці ў гэтым свеце».

1. «Шчаўкунок». Екацярынбургскі тэатр оперы і балета.
2. Іван Васільеў (Філін). «Полымя Парыжа». Міхайлаўскі тэатр.
3. Харэограф Мерс Канінгем.
4. «Карсар». Екацярынбургскі тэатр оперы і балета.
5. Кампазітар Габрыэль Пракоф'еў.
6. «Вялікі». Рэжысёр Валерый Тадароўскі. Кадр з фільма.

Такатошы Мачыяма. Маленькі прынц Вялікага тэатра

Алена Балабановіч

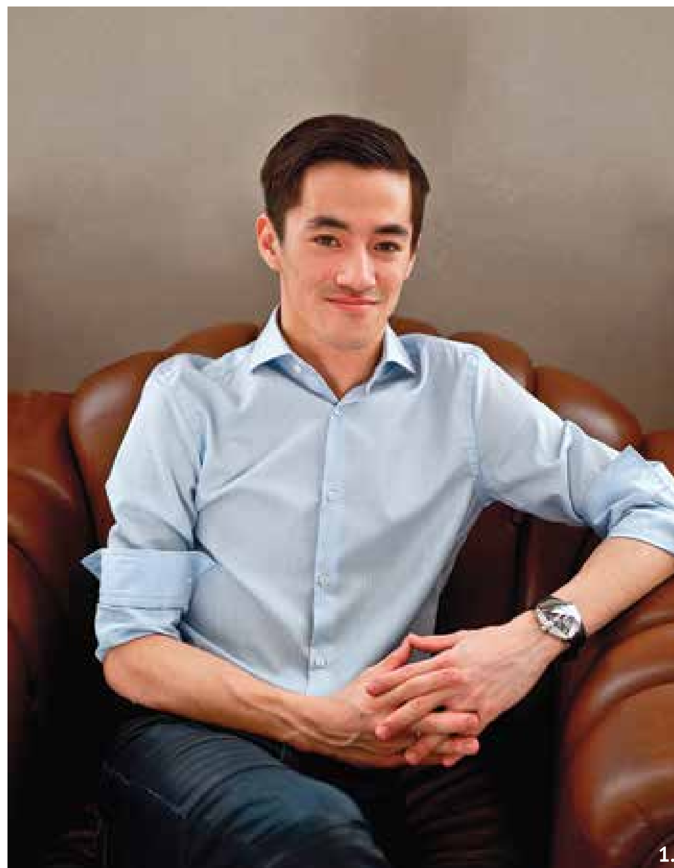
У Вялікім тэатры Беларусі артыст служыць шэсць гадоў. Практычна адразу ён пачаў танцаваць сольныя партыі, што не дзіўна. Яго тэмперамент, энергія, працавітасць, несумненны талент і артыстычнасць дазволілі яму выявіць на сцэне самыя розныя вобразы. І заўжды гэта атрымліваецца ярка і прыгожа. Зусім нядаўна ўвасобілася даўняя мара Такатошы — у нашым тэатры ён станцаваў Базіля ў балеце «Дон Кіхот». Кагадзе саліст шкадаваў, што яму ніколі не сыграць эталонных прынцаў. Але ён стаўся і Маленькім прынцам — у аднайменным балеце Глебава, і Прынцам у спектаклі «Шчаўкунок, альбо Яшчэ адна Калядная гісторыя» Чайкоўскага. Гэтыя ролі ён выканаў у пастаноўках Аляксандры Ціхаміравай. Менавіта харэографка зрабіла яму прапанову, ад якой Такатошы не змог адмовіцца, — стаць яе асістэнтам у нядаўняй прэм'еры «Санетаў». Ён здолеў. І цяпер у яго новая праца ў гэтай іпастасі — разам з Аляксандрай Ціхаміравай ён рыхтуе балет «Ор і Ора», прэм'ера яго пройдзе ўлетку.

Будучы вядучы майстар сцэны беларускага Вялікага тэатра нарадзіўся за тысячы кіламетраў ад Мінска — у японскім горадзе Осака. Сястру Тамомі і братоў Хірамаса і Такатошы бацькі заўсёды называлі Тома, Хіра і Така. Такатошы малодшы ў сям'і. Гавораць, малодшыя дзеці — самыя любімыя...

Шчыра кажучы, я б з такой думкай не пагадзіўся. Мой бацька гуляў у рэгбі на аматарскім узроўні і вельмі хацеў, каб мы, яго сыны, таксама займаліся гэтым відам спорту. Я пачаў вучыцца рэгбі гадоў з пяці, але да вынікаў, якія паказваў старэйшы брат, мне было вельмі далёка. Хірамаса вышэйшы за мяне, мацнейшы і нерэальна хутка бегаў. Зразумела, бацька больш увагі надаваў менавіта брату, а не мне. І я выдатна разумеў: не здолею не толькі яго апярэдзіць, у мяне няма шанцаў нават дацягнуцца да яго ўзроўню. А калі ў мяне не атрымалася быць з братам на роўных, вырашыў: неабходна штосьці мяняць.

У той час, калі ў сям'і Мачыяма нарадзіўся малодшы сын, у Японіі быў неверагодна папулярны сумаіст Таканахана Кодзі. Менавіта таму дзіцяці далі імя Такатошы: частку імя легендарнага спартсмена злучылі з часткай імя бацькі Тошыхіка, каб сын вырас здаровы і моцны.

Гэтай нашай сямейнай традыцыі — перадаваць нашчадкам частку імя продкаў — ужо больш за 1000 гадоў. Наш род бярэ свой пачатак ад воінаў-самураяў, вышэйшага саслоўя. І ў нас ёсць генеалагічнае дрэва дынастыі. Пачынаюць яго практычна самыя першыя імёны вялікіх воінаў нашага дома, якія былі ўпісаны сюды 1300 гадоў таму. І мы з дзяцінства ведаем гісторыю, ганарымся сваёй сям'ёй і прозвішчам. Імёны ў спіс уносяць не тады, калі нарадзіўся чалавек. Напрыклад, нядаўна я ажаніўся *(летам 2016 года Такатошы Мачыяма і Яна Штангей, вядучая балерына Вялікага тэатра Беларусі, сталі мужам і жонкай. — АБ.)*. І калі дзядуля як галава сям'і палічыць, што я зрабіўся дастаткова самастойным, то маё імя дададуць у гэты спіс. Але пакуль вырашаецца, ці варты такога гонару. Дарэчы, калі хтосьці спатыкнуўся, парушыў закон ці сямейныя традыцыі, яго імя адразу ж выкрэсліваецца з дрэва. Так, я згодны, што гэта жорстка. Але такія нашы правілы. Неабходна да ўсяго ставіцца сур'ёзна — так нас выхоўвалі.



1.

Бацька сям'і Мачыяма займаўся міжнародным бізнэсам і быў пастаянна ў раз'ездах. Здаецца, толькі сёння ён гуляў са сваімі хлопцамі ў рэгбі, а наступным ранкам яго ўжо няма: з'ехаў на месяц у Штаты ці ў Ганконг.

Цяпер разумею, чаму ён так сур'ёзна, можна нават сказаць — жорстка нас выхоўваў. У яго проста не было часу. Тое, што звычайна бацькі спрабуюць данесці да сваіх дзяцей дзень пры дні, бацька

2.

3.

хацеў укласці ў нас у тыя тыдні ці нават вечары, калі ў яго атрымлівалася быць дома. Смешна ўспомніць: калі мы даведваліся, што, напрыклад, сёння прыязджае бацька, мы страшэнна хваляваліся і нервова думалі, пра што маглі забыць, што не зрабілі? Баяліся? Напэўна, так.
Памятаю, аднойчы ў жыцці хацеў яго падмануць. Напярэдадні Новага года, 31 снежня, па тэлевізары, як правіла, паказвалі самыя розныя забаўляльныя дзіцячыя праграмы, якія я ніяк не хацеў прапусціць. Падышоў да бацькі і спытаў, ці можна пераключыць канал, каб паглядзець фільм. Бацька адказаў: «Да пачатку перадачы яшчэ гадзіна. За гэты час ты зробіш хатняе заданне. Тады і прыходзь». А я разумеў: ніяк не паспець! І я ляпнуў: «А я ўжо зрабіў». «Прынось!» — коратка сказаў бацька. «Не магу, ужо аднёс сшыткі ў школу...» — не здаваўся я. «У школу, якая зачынена...» — з гэтымі словамі бацька прайшоў у мой пакой і ўбачыў, што я, зразумела, нічога не выканаў. Далейшая мая ўпартасць не мела сэнсу. Але сапраўднае пакаранне мяне чакала наперадзе. За тое, што падмануў бацьку, я павінен быў выканаць 500 вельмі цяжкіх сілавых прыёмаў. Уяўляеце? 500! У той час, калі іншыя святкавалі Новы год, у мяне была вельмі складаная трэніроўка. Адзіны перапынак, які мне даў бацька, — гэта час на ежу. Паеў, перакусіў — і ўсё, наступныя падыходы. Больш ніколі ў жыцці я не спрабаваў нават схітраваць у прысутнасці бацькі. І ведаеце, цяпер рады, што мяне выхавалі менавіта так, а не інакш. Хоць, думаю, да сваіх дзяцей буду ставіцца крыху па-іншаму.

Калі Такатошы сказаў бацьку, што хоча займацца балетам, а не рэгбі, той адказаў: «Не! Няскончаную справу кідаць нельга!» Хлопец павінен быў завяршыць курс навучання рэгбі і толькі потым вырашаць: працягваць займацца гэтым спортам ці не.

У школе рэгбі мне заставалася вучыцца яшчэ цэлыя два гады! І тады маці прыняла рашэнне: я буду займацца рэгбі і вучыцца танцам... адначасова.
Мая маці незвычайна любіць дзяцей! Менавіта таму працуе выхавальніцай у дзіцячым садзе. Калі маці падыходзіць да заплаканага дзіцяці і гаворыць з ім — той у момант перастае плакаць і пачынае ўсміхацца. Як у яе гэта атрымліваецца — не разумею дагэтуль. А калі мы нарадзіліся, маці для сябе вырашыла: калі дзеці будуць прыходзіць з сада ці школы, яна абавязкова павінна іх сустракаць. Так і было. Мы вярталіся дадому, а там заўжды была маці. У Японіі, як правіла, у балетныя класы ходзяць дзеці з больш чым забяспечаных сем'яў. Наша сям'я была выключэннем. Калі хлопцы пад'язджалі да танцавальнай школы на «Ферары», «Бэнтлі» ці «Мэрсэдэсе», я падкочваў на маміным ровары, які ззаду і спераду быў «упрыгожаны» кошыкамі для прадуктаў. Гэтую розніцу адчуваў пастаянна. Але маці заўсёды казала: «Той, у каго шмат грошай, не смяецца столькі, як мы». І сапраўды, мы заўжды былі вельмі вясёлай сям'ёй і шмат жартавалі.

У першыя гады навучання Такатошы часам прыходзіў у танцавальны клас увесь у пяску і гразі, таму што толькі-толькі ў яго скончылася трэніроўка па рэгбі. А хлопец яшчэ вучыўся ў агульнаадукацыйнай школе і... удзельнічаў у мюзіклах. Так, спяваў, танцаваў і іграў на сцэне як драматычны акцёр! Акрамя таго, некалькі разоў на тыдзень неабходна было бегчы на дадатковыя заняткі, каб удасканальваць веды па некаторых школьных прадметах.

Адзіная думка круцілася ў галаве: трэба паспець, трэба паспець! Не ведаю як, але ўсё атрымлівалася. Я ўжо казаў, што ў Японіі заняткі ў балетнай школе — вельмі дарагая забава. Але мала хто ў далейшым спрабуе звязаць сваё жыццё з мастацтвам. Я глядзеў балет і разумеў — хачу быць прафесіяналам. Ты танцуеш на сцэне — і можаш прымусіць гледача ўсміхнуцца ці заплакаць. Гэта так здорава! «Выдатная праца!» — думаў, яшчэ не здагадваючыся, у якой ступені цяжкая гэта прафесія. Асабліва для японца...
Глядзеў запісы балетаў, у якіх удзельнічаў Міхаіл Барышнікаў, і разумеў: так, існуе шмат выдатных артыстаў, але параўнаць каго-небудзь з ім немагчыма! Гэта іншы ўзровень, іншая катэгорыя, нешта нерэальнае! Аднойчы хтосьці ў гутарцы кінуў заўвагу: «Барышнікаў так танцуе, бо ў яго была добрая школа». — «Якая?» — «Ваганаўскае вучылішча». Тады мне было 15 гадоў. Праз год я паехаў у Пецярбург.

Неяк у рукі Такатошы трапіў часопіс, дзе ён убачыў аб'яву: «Акадэмія рускага балета імя Агрыпіны Ваганавай аб'ўляе набор жа-

4.

даючых». Бацька быў у ад'ездзе — і малады чалавек вырашыў звярнуцца па дапамогу да дзядулі.

Я растлумачыў: хачу паспрабаваць сябе ў гэтай школе, але для паездкі неабходны грошы. І дзядуля прымусіў скласці падрабязны бізнэс-план. У ім я апісаў усё: якая сума патрэбна на пераезд, начлег, абеды. Але і гэтага было недастаткова, мне давялося дадаць назвы станцый метро, дзе буду садзіцца і выходзіць, разлічыць адлегласць і маршрут, калі неўзабаве прыйдзецца скарыстацца паслугамі таксі. Толькі дзясятая версія плана паездкі была ўхвалена галавой сям'і, я атрымаў неабходную суму, паехаў і… здаў уступныя экзамены ў Акадэмію. Вярнуўся ў Осаку, паведаміў бацьку пра маё жаданне вучыцца ў Пецярбургу і тут жа пачуў рашучае «Не!». «Дакажы вынікам тут, у Японіі, што сапраўды варты таго, каб за тваё навучанне плацілі немалыя грошы!» — сказаў бацька. *(Такатошы Мачыяма як іншаземец мог паступіць толькі на платнае аддзяленне. — АБ.)* І я стаў рыхтавацца да балетнага конкурсу, прыняў у ім удзел і перамог — атрымаў спецыяльны прыз журы. Гэтая ўзнагарода давала магчымасць бясплатнай стажыроўкі ў амерыканскім Х'юстане. Але я хацеў вучыцца толькі ў Пецярбургу. І праз два месяцы паехаў у Расію.

Пецярбург не падаўся юнаку з Осакі іншай планетай. Такатошы з дзяцінства прывык падарожнічаць. Прычым часам абсалютна самастойна. Ён мог трэсціся ў старэзным аўтобусе восем гадзін, накіроўваючыся з Осакі ў Токіа, каб убачыць балетны праект Ніны Ананіяшвілі. А мог па просьбе бацькі паляцець з Японіі ў Кітай, каб перадаць важныя дакументы. І гэта ў 8 гадоў!

Бацька лічыў, што, калі мы, дзеці, вырасцем, свет зменіцца кардынальным чынам: межы будуць умоўныя. Таму веданне некалькіх моў успрымалася як неабходнасць. Але ў Пецярбургу па першым часе былі праблемы менавіта з мовай: я размаўляў па-японску, а ўсе астатнія па-руску. Не ведаў элементарных рэчаў: «так», «не». Не разумеў лічэнне, у галаве не ўкладвалася, як «адзін»ператвараецца ў «раз». Чаму?.. *(Усміхаецца.)* Самае простае аказвалася для мяне самым цяжкім. Сказаць «Прывітанне!» было пакутай, бо ў японскай мове няма гукаў «р» і «в». Выкладчыкі мне штосьці казалі, але я іх не разумеў! Таму вывучыць рускую мову было неабходнасцю.
У класе мяне перадусім уразіў рост навучэнцаў. Калі займаўся ў Японіі, то быў вышэй за ўсіх. А вось калі прыехаў у Піцер, дык на ўроках мае вочы ўпіраліся ў грудзі суседа-аднакурсніка *(усміхаецца)* — у класе сабраліся выключна высокія хлопцы! І калі мы пачалі займацца ля станка, адпрацоўвалі мах назад, я прыкінуў адлегласць паміж намі, каб не атрымаць нагой па лбе. І ўсё ж такі не разлічыў…

Скончыўшы Акадэмію, Такатошы цвёрда ведаў: балет — гэта яго жыццё. Але што рабіць далей? Зноў прасіць фінансавай дапамогі ў бацькоў для далейшай стажыроўкі? 19-гадовы Мачыяма не мог сабе гэтага дазволіць.

Яшчэ ў Японіі пазнаёміўся з танцорам з Беларусі, праўда, з Музычнага тэатра. Патэлефанаваў, і ён падказаў: «Едзь у Вялікі! Якраз цяпер там ідзе набор маладых артыстаў балета». Трэба было вырашаць — і я паехаў у Мінск. Па дарозе шмат пра што думаў, узгадваў асцярогі бацькоў, якія наогул не ўяўлялі, дзе краіна знаходзіцца. А калі прызямліўся, першае, пра што падумаў: як тут чыста і спакойна!.. Аказваецца, у беларускім тэатры мяне ўжо ведалі, дакладней, хтосьці з педагогаў прысутнічаў на адным з урокаў у Піцеры і адзначыў менавіта мяне. У рэпертуары тэатра — шмат спектакляў, дзе можна сябе паказаць, тут велізарная сцэна і вялікая рэпетыцыйная зала. Больш за тое, мне паабяцалі праз 2-3 месяцы стаўку саліста, на гэтыя грошы я мог жыць без дапамогі родных. Увогуле тут было ўсё, каб рэалізаваліся мае чаканні.
Ці пашкадаваў я, што застаўся ў Мінску? Ні разу! Адзіная думка, якая часам наведвае: чаму я ўсё ж такі выбраў балет? Добра вучыўся і мог бы заняцца ўласным бізнэсам, нядрэнна б зарабляў. Акрамя таго, заўсёды думаў, што праз свой выгляд і рост ніколі не змагу танцаваць партыі прынцаў. Хіба Маленькага… Але потым гэтыя думкі змяніліся іншымі. Магу падараваць гледачам задавальненне ў вобразах, якія, магчыма, ніхто так не ўвасобіць на сцэне, як я. Таму лічу, што знайшоў сваю нішу.

Пачынаў Такатошы Мачыяма, артыст балетнай трупы ўжо беларускага тэатра, з японскага танца ў «Шчаўкунку» ў пастаноўцы Валянціна Елізар'ева. Потым былі Блазан у «Лебядзіным возеры», Нуралі ў «Бахчысарайскім фантане», Залаты Бажок у «Баядэрцы».

Чамусьці ўсе думаюць, што самая любімая мая роля — гэта Блазан у «Лебядзіным». Не зусім так. Асаблівымі назаву Драсельмеера ў балеце «Шчаўкунок» Елізар'ева, Базіля ў «Дон Кіхоце» і Мадэста Аляксеевіча ў «Анюце». У апошнім спектаклі дамінуе некласічная харэаграфія Уладзіміра Васільева, якую кожны артыст павінен зрабіць «смачнай», іншага слова і не падбяру. Менавіта тады твор зайграе! У класіцы важна, каб правільна былі пастаўлены спіна, корпус, плячо, рукі. Тут жа — наадварот, усё па-іншаму! Не раблю ў «Анюце» высокіх скачкоў, не выконваю складаныя кручэнні, але кожны раз чую гучныя апладысменты гледачоў! Гэта нешта неверагоднае!
Пра ролю Базіля ў «Дон Кіхоце» я марыў, бадай, з дзяцінства. Ніколі не забуду: калі быў хлопцам, папрасіў маці купіць мне білет на праект Ніны Ананіяшвілі, у якім прымаў удзел зорка балета Ангель Карэла. Ехаў у нязручным аўтобусе паўдня з Осакі ў Токіа — і ўсё ж такі ўбачыў Ангеля ў маім любімым балеце Мінкуса! Дагэтуль для мяне партыя Базіля дасканалая. Легендарны Тэцуя Кумакава *(самы малады саліст у гісторыі Каралеўскага балета ў Англіі цяпер заснаваў уласную трупу, ужо ў Японіі. — АБ.),* а яго заўжды параўноўвалі з Міхаілам Барышнікавым, быў проста цудоўны ў гэтым вобразе! Тут найбольш складаныя танцавальныя элементы трэба выканаць лёгка, быццам яны не патрабуюць ніякіх намаганняў. А якая прыгожая музыка, каларыт гарачай Іспаніі і столькі страсці! Заўсёды хацеў станцаваць Базіля. І мне гэта ўдалося. Мара ажыццявілася…

5.

На этапе падрыхтоўкі спектакля «Санеты» (прэм'ера адбылася летась 1 снежня) харэографка Аляксандра Ціхамірава прапанавала Такатошы стаць яе асістэнтам.

Спачатку ідэя мне вельмі спадабалася, падумаў: калі ты камусьці штосьці распавядаеш, паказваеш, нават робіш заўвагі, то абавязкова ў рабочым працэсе сам знойдзеш нюансы, што папоўняць твой уласны акцёрскі набытак і абавязкова спатрэбяцца ў далейшым. У якой ступені гэта цяжка, сур'ёзна і адказна, усвядоміў толькі пасля першага ўрока. «Я не вытрымаю!» — праносіліся ў галаве думкі. Але калі згадзіўся, значыць, працу трэба давесці да канца. Тым больш Аляксандра Уладзіміраўна сказала: «Я табе давяраю». Гэта надзвычай прыемныя словы, яны абавязваюць. Падвесці не мог. Трэба сказаць, мне вельмі дапамаглі ўсе вядучыя салісты — без іх падтрымкі, мабыць, не здолеў бы. І спектакль прайшоў як мае быць. Ці хваляваўся? Ды мяне трэсла — так перажываў. Пасля прэм'еры многія падыходзілі, віншавалі і запытваліся: «Ты задаволены?» Мог адказаць толькі: «Страшэнна стаміўся». Калі-небудзь пакіну танцаваць, але ўпэўнены: менавіта гэты неацэнны вопыт дапаможа, калі буду думаць, што ж рабіць далей.

Такатошы Мачыяма ставіцца да сябе, мабыць, як кожны артыст — самакрытычна. Задаволеным роляй не бывае ніколі. Здзіўляецца: а гэта магчыма?

Часам артысты гавораць: танцую — і атрымліваю задавальненне. Ведаеце, такога стаўлення да прафесіі ў мяне не было ніколі. Гэта праца, любімая, але ўсё ж такі праца. Галоўнае для мяне — увасобіць на сцэне максімальна ярка і выразна жыццё персанажа, якога танцую сёння. Але вось паклоны — іншая справа. Толькі тут бачу і чую, атрымалася ў мяне роля сёння ці не. Гучаць апладысменты, крыкі «брава», прыносяць кветкі — і я шчаслівы!
Не ведаю, чаму я апынуўся ў балеце, што гэта: лёс ці выпадак?.. Таленавіты я ці не — вырашае глядач. І Юрый Антонавіч Траян, які дае мне партыі або не. (*Усміхаецца.)* Таму проста глядзіце — і ацэньвайце!

1. Такатошы Мачыяма. *Фота Паўла Баса.*
2. З Таццянай Падабедавай у спектаклі «Шэсць танцаў».
3. З Надзеяй Філіпавай у балеце «Маленькая смерць».
4. У партыі Базіля. «Дон Кіхот».
5. У партыі Блазна. «Лебядзінае возера».
Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы і балета.

Елізар'еў вяртаецца?

«Валянцін Елізар'еў. Рэпартаж з цяперашняга часу». Мастацкая галерэя «Універсітэт культуры»

Таццяна Міхайлава

Нагодай для гэтага тэксту зрабілася фотавыстава, якая адкрылася пры канцы сакавіка. Перадгісторыя праекта такая. Малады фатограф Мікіта Фядосік, студэнт адной з мінскіх ВНУ, на працягу некалькіх месяцаў здымаў рэпетыцыйны працэс. Як Валянцін Мікалаевіч, стваральнік сучаснага айчыннага балета, прафесар Беларускай акадэміі музыкі, працуе ў зале са сваімі вучнямі.

З вялікай колькасці здымкаў фатограф адабраў усяго 54. Яны размешчаны ў некалькіх залах галерэі. Ёсць кадры спакойныя, ёсць надзіва экспрэсіўныя, якія адлюстроўваюць пошук пластычнай выразнасці. У агромністых кадрах — галоўны герой, салісткі Вольга Гайко, Надзея Філіпава, малады пастаноўшчык Сяргей Мікель, чыю прэм'еру «Вішнёвага саду» чакае грамадскасць. Разнастаяць экспазіцыю шматлікія афішы спектакляў, пастаўленых Елізар'евым у Беларусі і ў іншых краінах, плакаты для замежных гастроляў трупы. Іх прадставіў Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Беларусі, частка — з архіва балетмайстра. Многія фота адлюстраваны ў каталогу. Усё як мае быць!

Само адкрыццё выставы, куратарамі якой былі Павел Сапоцька і Кацярына Саладуха, сталася чымсьці неверагодным. У галерэі сапраўды не было дзе яблыку ўпасці. Журналісты і аператары некалькіх тэлеканалаў, афіцыйныя асобы, салісты, даследчыкі танца, творцы, студэнты, фанаты балета, інтэлігенцыя. Многія шанують Елізар'ева і захапляюцца ім.

Сустрэча атрымалася надзвычай цёплай і сардэчнай. А я ў чарговы раз падумала: як мала ў двухмільённым Мінску месцаў для свецкіх тусовак і сустрэч! Як хацелася б творчым асобам часцей бачыцца і кантактаваць, маючы такія прыемныя нагоды. Уражанне, што грамадства імкнулася выказаць эмоцыі знакамітаму майстру, кампенсуючы ўласнае маўчанне на працягу папярэдніх гадоў.

Добра памятаю, як у 2007-м у Палацы Рэспублікі адзначаўся 60-гадовы юбілей харэографа. Тэатр перажываў складаны перыяд капітальнага рамонту. Опера паказвала спектаклі ў Доме афіцэраў, балет — у тым жа Палацы Рэспублікі.

Якой была вечарына! Колькі кветак і нястрымных авацый! Здавалася, у перапоўненай зале сабраўся ўвесь бамонд — міністры, банкіры, артысты, шматлікія госці з замежжа. Тэатральныя дзеячы спецыяльна прыехалі з Масквы і Пецярбурга, прыляцелі з Японіі і Кітая. Елізар'еў стаў ганаровым грамадзянінам Мінска. Усе хацелі трапіць на знакавую падзею, выказаць павагу, засведчыць пашану выдатнаму, славутаму, знакамітаму. Яно і не дзіўна, калі Елізар'еў — харэограф сусветнага ўзроўню і менавіта з яго імем звязана міжнароднае прызнанне беларускага балета. Менавіта ён на працягу трох з паловай дзесяцігоддзяў узначальваў Нацыянальны тэатр балета (трупы доўгі час былі аўтаномнымі).

Літаральна праз два гады, у 2009-м, калі капітальны рамонт быў скончаны і Валянцін Мікалаевіч — хутчэй вымушана, збегам абставін — сышоў з тэатра, запанавала ўражанне, што вакол яго ўтварыліся цішыня і пустэча. Пра яго не пісалі, яго не здымалі. У прэсе ніякіх згадак, нібыта цябе не існуе. Ці лёгка перажыць гэта чалавеку, які ўсведамляе значнасць ім жа зробленага, — пра тое можна здагадвацца. Тым не менш у гэты час Елізар'еў актыўна ставіў за межамі Беларусі, ездзіў у якасці сябра журы на міжнародныя конкурсы, гадаваў вучняў. Пэўны час таму Юрый Грыгаровіч, славуты, а мо і геніяльны расійскі харэограф, напісаў ліст і адрасаваў яго ў Мінск, у высокія інстанцыі. Маўляў, можа, не зусім рацыянальна і правільна, што таленавітага харэографа, вопытнага менеджара, дзякуючы якому беларускі балет аб'ехаў увесь свет, трымаюць, як кажуць, у чорным целе? Не пускаюць, замоўчваюць. Ліст доўгі час блукаў па кабінетах. Потым, трапіўшы ў прэсу, быў апублікаваны.

У выніку сёлета ўвосень беларуская, а відаць, і сусветная грамадскасць афіцыйна адзначыць 70-годдзе Валянціна Елізар'ева, народнага артыста СССР, лаўрэата прэміі «Бенуа дэ ля данс». Павінны прайсці два вечары ў Нацыянальным тэатры оперы і балета. Абноўленая версія «Спартака» — 31 кастрычніка, а 2 лістапада — праект «Зоркі сусветнага і беларускага балета», рэжысёрам-пастаноўшчыкам якога зробіцца харэограф. Мяркуецца выступленне знакамітых салістаў Марыінкі, Вялікага тэатра Расіі, Акадэміі імя Ваганавай, артыстаў з Японіі і Кітая.

А пасля юбілею? Адгучаць фанфары і авацыі, будуць уручаны шыкоўныя букеты. Далей, па маім песімістычным меркаванні, працягнецца тое, што і раней. Бо тэатр оперы і балета ў нас адзін. І людзей, якія па-рознаму (часам супрацьлегла) ацэньваюць мастацкія з'явы і па-рознаму бачаць перспектывы, на жаль, аб'яднаць немагчыма. Хацелася б спадзявацца, што атрымаецца іначай.

Елізар'еў вяртаецца, гэта радасна. Іншае пытанне, ці доўга ён будзе адчуваць павагу, захапленне і рэспект («выдатны», «незвычайны», «геніяльны»). А не напісаў бы Грыгаровіч ліст, і што тады? Выстава мо і здарылася б, толькі мела меншы рэзананс. Дзве восеньскія акцыі дакладна не адбыліся б. Не ведаю, як вам, а мне часам няёмка і нават сорамна, што выдатных асоб сучаснага беларускага мастацтва «можна» любіць і выказваць ім удзячнасць за зробленае толькі з нечага дазволу.

Фрагмент экспазіцыі «Валянцін Елізар'еў. Рэпартаж з цяперашняга часу».
Фота Сяргея Ждановіча.

Тэатр

Месяц май — аж да 31-га! — у Квебеку (Канада) прысвечаны адметнаму фэсту пад назвай «Маленькія радасці» для гледачоў ад нуля да шасці гадоў з бацькамі. Арганізатары даводзяць, што менавіта мастацтва спрые агульнаму развіццю дзіцяці, а таму творчасці зашмат не бывае. Фэст рушыць па дванаццаці гарадскіх раёнах з адмысловымі прапановамі (кіно, музыка, жывапіс), будуць прадстаўлены бэбі-тэатр, сторытэлінг і гульні. «Маленькія радасці» паслядоўна працуюць і з бацькамі: прапануюць ім семінары для агульнага развіцця і арыентавання ў мастацтве.

•

З 6 па 27 мая ў Бруселі (Бельгія) адбудзецца фестываль Kunstenfestivaldesarts (ладзіцца з 1994 года) з размаітымі праграмамі, прысвечанымі кіно, тэатру, танцу, перформансу, музыцы і візуальнаму мастацтву. «Касмапалітычны і гарадскі», для падрыхтаванай аўдыторыі, якая «гатова да складаных выклікаў і шукае шляхоў, каб пашырыць свой кругагляд», ён прадставіць творцаў бельгійскіх ды замежных. Да праграмы далучыцца выстава «The Absent Museum», прысвечаная доўгачаканаму адкрыццю Брусельскага музея сучаснага мастацтва, выступленне тэатральнага калектыву Rafael Spregelburd & Transquinquennal з пастаноўкай «Philip Seymour Hoffman, par exemple» і прэзентацыя іранскага тэатральнага мастака Azade Shahmiri з выставаю Voicelessness. Фестывальным цэнтрам сёлета абраны знакаміты Palais de la Dynastie.

•

Тэатральны фэст у лясным гушчары? Толькі з 9 да 31 мая! Гэты лес — Шанціі ў французскім Куа-ла-Фарэ (насельніцтва — каля чатырох тысяч жыхароў), а фестываль — трыццаць шосты па ліку. Цягам трох тыдняў на лясны шпацыр з тэатральным ухілам выправяцца прыкладна шэсць тысяч гледачоў. У праграме — дваццаць восем спектакляў, сярод якіх асабліва ўражвае нацыянальная французская класіка, у прыватнасці пастаноўкі паводле Лафантэна, Вальтэра або Мальера («Уяўны хворы», «Мешчанін у шляхецтве»). Абяцаны таксама Гамэрава «Іліяда» і «Дракон» Яўгена Шварца.

•

З 18 да 28 мая Парыж прымае фестываль Fringe, найбуйнейшы англамоўны тэатральны фэст кантынентальнай Еўропы, сапраўдны карнавал мастацтваў. Ён узнік у Эдынбургу (1940-я) і паступова пашырыўся да Амстэрдама, Дубліна, Нью-Ёрка і Сіднэя з абавязковымі шматлікімі спектаклямі на вуліцах і плошчах, варштатамі, семінарамі, чытаннямі, творчымі сустрэчамі. Французская тэатральная грамадскасць даўмелася свайго, але апошняе слова — за гледачамі.

•

Фестывальны імпэт Парыжа з 26 мая да 3 чэрвеня падтрымае Fringe Festival Praha — шаснаццаты па ліку. У 2002 годзе яго наведала блізу чатырохсот чалавек, сёлета з розных краін чакаецца больш за шэсць тысяч гледачоў.
Пражскі Fringe прысвечаны тэатру і толькі тэатру — галоўным чынам драме, танцу, сторытэлінгу і сціплай разумнай камедыі, таксама і класічнай.

•

20 мая ў гарадах французскай Латарынгіі Мерце і Мазэлі асацыяцыя Aux Actes Citoyens распачынае тэатральную прыгоду на цэлы тыдзень — з паказамі, сустрэчамі і абмеркаваннямі ўбачанага. Фэст перадусім прызначаны для маладых людзей — студэнтаў, вайскоўцаў, служачых. Перлінай сёлетняй праграмы можна назваць анімацыйны спектакль «Гіём», заснаваны на вершах Гіёма Апалінэра (Кастравіцкага), дзе самога паэта ўвасабляе блакітнавокая лялька.

•

30 мая ў горад Манпелье (Францыя, Міжземнамор'е, Пірэнеі) прыйдзе Le Printemps des Comediens: прафесійная асацыяцыя на чале з Жанам-Клодам Кар'ерам займела ўласную Вясну Камедыянтаў, праўда, доўжыцца яна толькі месяц, да... 1 ліпеня (ну не былі б камедыянты такімі веселунамі!).
Градус грамадскага гумору ўжо трыццаць гадоў (першы фэст зладзілі ў 1987 годзе) падымаюць сольныя выступленні, канцэрты і спектаклі — ад Камэдзі Франсэз да Пікола тэатра, ад Томаса Остэрмаера і Пітэра Брука да Ізабэль Юпэр. Дарэчы, у сёлетняй праграме фігуруе спектакль «На дне» Максіма Горкага.

•

З 30 мая да 5 чэрвеня Санкт-Пецярбург прыме Міжнародны тэатральны фестываль «Вясёлка», чыя мэта — пошукі сучаснай драматургіі для моладзі і юных гледачоў, а таксама яе высокамастацкае і актуальнае ўвасабленне. Праграму адкрые спектакль паводле Эсхіла («Праметэй прыкуты» і «Просьбіткі») у рэжысуры Аліўе Пі.

Спектаклі фестывалю «Маленькія радасці»:
1. «Леў Іерэмія». Тэатр Tortue Berlue.
4. «Ужо ў самым пачатку...». Сумесная вытворчасць тэатра Samsara і Sharing Art. *Фота petitsbonheurs.ca.*
Спектаклі фестывалю Kunstenfestivaldesarts:
2. «Хворы танец». Перформанс Марсэла Эвеліна (Тэрэзіна, Бразілія).
5. «Верагоднасць таго, што знікае ў пярэдняй частцы ландшафту». Перформанс El Conde de Torrefiel (Барселона, Каталонія, Іспанія). *Фота kfda.be.*
Спектаклі фестывалю «Вясёлка»:
3. «Вяселле». Тэатр Оскараса Каршуноваса/Гарадскі тэатр (Вільнюс, Літва). *Фота lrytas.lt.*
6. «Праметэй прыкуты». Пастаноўка Авіньёнскага фестывалю. *Фота festival-avignon.com.*

Што добра, а што так сабе...

XII Міжнародны тэатральны форум «М.арт-кантакт»

Віталь Дзвінскі

Шчыльная і насычаная праграма чакала сёлета гледачоў: дваццаць два спектаклі дваццаці тэатраў з дзесяці краін, сярод якіх Арменія, Грузія, Расія, Польшча, Літва, Аўстрыя, ЗША…
У пастаноўках вялі рэй тэмы заняпаду мужчынскага пачатку, раскіданне часу і прасторы («повязі часоў»), чалавечая разгубленасць перад катастрофамі...

1.

2.

3.

4.

5.

Упершыню ў форуме ўдзельнічалі ўсе тэатры Магілёўскай вобласці — абласны драматычны, абласны тэатр лялек, а таксама тэатр драмы і камедыі імя Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча (Бабруйск) з іранічным спектаклем Алены Сілуцінай «Лондан» па п'есе Максіма Дасько. Такая актыўная роля мясцовых тэатраў у агульным фестывальным працэсе можа толькі радаваць! І дырэктар форуму і Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра Андрэй Новікаў радуецца: восемдзесят адсоткаў квіткоў на форумныя пастаноўкі разабралі яшчэ ўзімку, як толькі абвясцілі продаж, хоць каштуюць яны зусім не танна — на іншыя спектаклі цана падымалася да 30-35 рублёў. Пры гэтым дырэкцыя фэсту старанна вытрымлівае абвешчаную канцэпцыю: у афішы шмат маладых калектываў, рэжысёраў, артыстаў. Кіраўніцтва імкнецца да таго, каб Магілёў зрабіўся цэнтрам прыцягнення маладых творчых сіл — і журналістаў, і мастакоў, і фатографаў. Вядома, фестывальная афіша штогод складаецца па-рознаму. Сёлета на палову — з класічных твораў. Беларускія майстры ў асноўным бяруцца за сучасныя п'есы. Прадстаўлены і пастаноўкі вялікай формы — з уражлівай пластыкай і музыкай, такія як «Халстамер. Гісторыя каня» Тбіліскага дзяржаўнага акадэмічнага рускага драматычнага тэатра імя Аляксандра Грыбаедава, і зусім камерныя — як «Саша, выкіні смецце» Беларускага дзяржаўнага маладзёжнага тэатра, «Сіняя-сіняя» Магілёўскага тэатра лялек. На адкрыцці па-добраму здзівіў Расійскі дзяржаўны акадэмічны тэатр драмы імя Фёдара Волкава з Яраслаўля — спектаклем «Месяц у вёсцы». Рэжысёр Яўген Марчэлі пазбавіў п'есу Івана Тургенева ўсяго рамантычнага флёру: абвастрыў стасункі герояў, зрабіў іх больш «пукатымі», аб'ёмнымі, дадаў гратэску. У нейкі момант здалося, што эстрадная эксцэнтрыка амаль перамагла сутнасць дзеяння, але ў другім акце пастаноўка нечакана сягнула да вяршынь высокай драмы — перадусім дзякуючы таленавітым актрысам Анастасіі Святловай і Марыі Палумогінай. Дарэчы, сёлета Яўген Марчэлі быў зноў намінаваны на «Залатую маску» за пастаноўку паводле Антона Чэхава «Чайка. Эскіз».

6.

Адразу два спектаклі паказалі вучні рэжысёрскай лабараторыі мастацкага кіраўніка Дзяржаўнага тэатра імя Яўгена Вахтангава Рымаса Тумінаса — «Пры зачыненых дзвярах» Жана-Поля Сартра і «Кароль памірае» Эжэна Іянэска. Маладыя акцёры лёгка і ўпэўнена абжылі складаную прастору тэатра абсурду, а ў рэжысёрскім вырашэнні адчуваўся пэўны ўплыў і самога Тумінаса, схільнага адшукваць смешнае ў журботным і наадварот. «Кароль...» упэўнена і эфектна абыходзіўся з парадоксамі драматурга і захапіў гледачоў. Галоўны рэжысёр Магілёўскага абласнога тэатра лялек Ігар Казакоў прапанаваў монаспектакль «Сіняя-сіняя» паводле Уладзіміра Караткевіча. Выканаўца — лаўрэат Нацыянальнай тэатральнай прэміі, акцёр Мікалай Сцешыц. Жанр рызыкоўны — галюцынацыя. У невялікай зале малой сцэны тэатра Казакову ўдалося стварыць свой уласны свет — вынаходлівы і кранальны. Мікалай Сцешыц, якога мы бачылі пераважна ў эксцэнтрычных ролях, увасобіў далікатны і нават лірычны вобраз. Ігар Казакоў зважае на тое, што апавяданне Уладзіміра Караткевіча больш рэалістычнае: «Не ведаю, — кажа пастаноўшчык, —што з'яўляецца зыходным пунктам... Цяпер адбываецца велізарны міграцыйны працэс. Калі мігруе адзін чалавек — гэта статыстыка. А які маштаб самоты і трагедыі, калі чалавек кідае ўсё і кудысьці едзе? З якімі абставінамі ён пакідае родныя мясціны? Вось мне цікава гэта даследаваць, зразумець, як гэта — кінуць усё?»

Пастаноўкі Ігара Казакова («Гамлет», «На дне») зазвычай вельмі густа насялялі персанажы, а «Сіняя-сіняя» — монаспектакль. Калі рэжысёр пачынаў над ім працаваць, планаваўся іншы жанр, але хутка зрабілася зразумелым, што такую гісторыю можна даходліва апавесці толькі ў камернай прасторы. Вока ў вока. Тэма зрабілася спавядальнай для Караткевіча, а потым і для Ігара Казакова. Тэатр юных гледачоў імя Аляксандра Бранцава з Санкт-Пецярбурга здзівіў сур'ёзным і ўзважаным трактаваннем знакамітай псіхалагічнай драмы «Дарагая Алена Сяргееўна» Людмілы Разумоўскай пра трагічнае маральнае супрацьстаянне вучняў і настаўніцы. Спектакль выкананы дакладна, паважна, з вельмі змястоўным акцёрскім існаваннем.

Дзесяць гадоў запар на форуме працавала прафесійнае журы, што вызначала пераможцаў у некалькіх намінацыях, у тым ліку і «Лепшы спектакль». Так, у 2014 годзе галоўны прыз атрымала пастаноўка «Містрас» Дзяржаўнага Вільнюскага малога тэатра. У 2015-м пераможцаў называла толькі маладзёжнае журы. Яно аддало перамогу спектаклю «Аднойчы мы ўсе будзем шчаслівыя» Цэнтра імя Усевалада Меерхольда. Наступныя два гады пераможцаў на форуме не абвяшчалі.

— У кожнага падыходу да арганізацыі фэсту ёсць свае станоўчыя і адмоўныя бакі, — мяркуе вядомы драматург і літаратуразнавец Сяргей Кавалёў. — Калі маецца журы, маецца і інтрыга. Спектаклі паказваюцца, ацэньваюцца, але часам вынікі падводзяць не толькі па эстэтычных крытэрах. Умешваюцца асабістыя густ, сімпатыі і антыпатыі, і гэта псуе ўражанне. Часам думка журы разыходзіцца з думкай гледачоў. Калісьці на фестывалі было і маладзёжнае, і прафесійнае журы. Гэта было цікава.

Пра тое, што форум можа вярнуць конкурсны падыход, пад заслону абвясціў ягоны дырэктар Андрэй Новікаў:

— Я разумею, у прысутнасці конкурсу на фестывалі ёсць рацыянальнае зерне — у першую чаргу гэта стымул для акцёраў і рэжысёраў. Аднак перш чым прымаць канчатковае рашэнне па конкурсе, неабходна прадумаць усе дэталі, улічваючы асаблівасці нашага фестывалю. Галоўная з іх у тым, што гэта пляцоўка эксперыментальнага маладзёжнага тэатра, і пастаноўкі, прадстаўленыя на ёй, часта вельмі складана ацэньваць. Магчыма, будзе асноўная конкурсная праграма, якую дапоўняць пазаконкурсныя спектаклі. Што добра, а што так сабе ў праграме, гэтым разам вырашалі самі гледачы, і ніякія тэатральныя аўтарытэты не ўплывалі на тое, як успрымаць спектаклі, ніхто «не навяртаў у сваю веру»... Лепшым спектаклем яны назвалі гумарыстычную музычную пастаноўку з Ерэвана «Калі б я быў Папам» Айка Петрасяна.

1. «Пры зачыненых дзвярах». Рэжысёрская лабараторыя «Вучні Тумінаса» пры Дзяржаўным тэатры імя Я. Вахтангава і Тэатральным інстытуце імя Б. Шчукіна (Масква, Расія). *Фота Юліі Пеплер.*

2. «Кароль памірае». Рэжысёрская лабараторыя «Вучні Тумінаса» . *Фота Юліі Пеплер.*

3. «Дарагая Алена Сяргееўна». Тэатр юных гледачоў імя А. Бранцава. (Санкт-Пецярбург, Расія). *Фота Марыям Табагары.*

4. «Месяц у вёсцы». Расійскі дзяржаўны акадэмічны тэатр драмы імя Ф. Волкава (Яраслаўль). *Фота Аксаны Залатых.*

5. «Сіняя-сіняя». Магілёўскі абласны тэатр лялек. *Фота Галіны Гаўрыловіч.*

6. «Халстамер. Гісторыя каня». Тбіліскі дзяржаўны акадэмічны рускі драматычны тэатр імя А. Грыбаедава (Грузія). *Фота Юліі Пеплер.*

Шлях не наўпрост

IV Мінскі міжнародны дзіцячы тэатральны форум «Крокі»

Жана Лашкевіч

«Мала што на свеце доўга бывае важным». Якую важнасць мае хуткаплынная сустрэча на фэсце, калі дзеці граюць для дзяцей? Журы спрачаецца-разумеецца, кіраўнікі і педагогі калектываў спраўджваюць прафесійныя знаёмствы і зносіны.

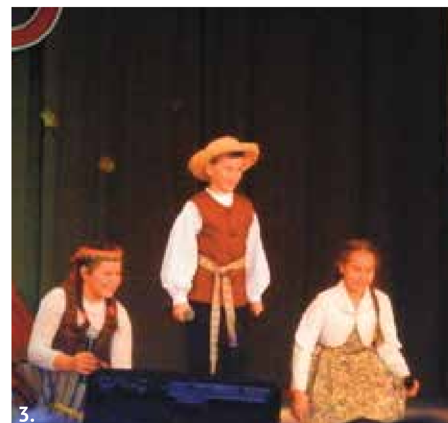
Але што прымушае ўдзельнікаў-падлеткаў журыцца на развітанне? На вачах у дарослых яны абдымаюць адно аднаго і не тое каб румзаюць — захлынаюцца слязьмі, тут жа звязваюцца ў сацыяльных сетках ды праз Google Maps пазначаюць, дзе шукаць... сяброў? Паплечнікаў? Відавочцаў поспеху або няўдачы? Колькі фестывальных дзён яны бачыліся і зносіліся, усё адно як высвятлялі групу крыві (якія там яшчэ фенатыпічныя адзнакі?) і вось цяпер, пры кайстрах ды валізах, пры аўтобусных дзвярах высветлілі, што ледзь не адной маткі дзеці!.. Мабыць гэты «староннi эфект» — прыхаваная, неабвешчаная, але існая мэта падобных сустрэч, «цуд цудоўны», быццам бы не абяцаны, але спраўджаны?

«Цуд цудоўны» — пастаноўка з Адэсы паводле Мікалая Гогаля і Рыгора Квіткі-Аснаўяненкі, і ў гэтым спалучэнні ўжо мірсціцца нешта фантасмагарычнае; да ўсяго навучальны тэатр Дзіцячай тэатральнай школы мае назоў «ТУ-154»: і як тут не ўзляцець разам з вядзьмарскай плоймай ад нацыянальных класікаў?! Строга кажучы, літаратурную падставу для сцэнічнага твора яшчэ можна габляваць ды выточваць, але складнікі вакальныя, пластычныя і рытмічныя рэжысёр-педагог Фёдар Ткач паточыста і няўгледна пертварыў у магічныя, так што ўжо не прынцыпова, дзе Хімка, дзе Пазька і як сарочынскі галава перакідаецца канатопскім сотнікам. Важна, як з кубоў, поліэтылену, пырскаў чырвонай фарбы будуецца сцэнічны свет, як выкарыстоўваецца музыка і цытата з папулярнага старога фільма (сцэна заляцання Дзяка да Салохі), як мала не ўсе прадметы на сцэне выкарыстоўваюцца ў якасці рытмічных прылад, а свае галовы, валасы, рукі выканаўцы прыпадабняюць да аб'ектаў, сягаючы ад прыёмаў contemporary dance да ўмоўнасці лялечнага тэатра. Як тут не ўзлунаць да Гран-пры?!

1.

На тле татальнай, нават настырчанай украінскай тэатральнасці «Згадкі пра дзяцінства» Рымдзюнскай сярэдняй школы (Астравецкі раён Гродзенскай вобласці) выглядалі кранальным кантрастам — тэатралізаваны літаратурны мантаж мацавала адказнасць і найшчырэйшая вера выканаўцаў у прапанаваныя абставіны. У цэнтры вершаванага аповеду і сцэнічнае прасторы месцілася Бабуля, вакол браліся ўзахапкі і дужаліся языкамі ўнукі з вылучнай тройцай Віліі Кімсайтэ, Монікі Петрык ды Іллі Дзмітрука. Дзякуючы Марыі Юльянаўне Мажэйцы, актрысе-аматарцы і народнай майстрысе, паказ нагадаў аўтэнтычны літоўскі дваровы тэатр — Рымдзюнская школа прадстаўляла якраз беларускіх літоўцаў, чые мова, пераемнасць і шанаванне народных традыцый здабылі адмысловы форумны дыплом.

2.


3.

Спектаклі тэатральнага аддзялення Дзіцячай школы мастацтваў № 2, гаспадыні форуму, заўсёды дэманструюць ухвальную студыйнасць і зайздросна высокі ўзровень працы з дзецьмі. Не зрабіўся выключэннем і сёлетні спектакль «Русалачка» паводле Ханса Крысціяна Андэрсена, дыхтоўна прыдуманы, распрацаваны ды ўвасоблены рэжысёрамі-педагогамі Ірынай Фларызяк і Аляксандрай Некрыш. Знайшліся і перліны і перлінкі, напрыклад, у мастацкім афармленні — рух марскіх насельнікаў за празрыстым покрывам шырмаў і камп'ютарнае крэсла на колцах, абыгранае як трон русалаччынай Бабулі; у акцёрскім выкананні — эпізоды з тым, як ладзілі на моры шторм, дарылі зброю Прынцу (Фёдар Савельеў), забіралі голас ад Русалачкі (Ксенія Бортнік)...

Артыстызм, відовішчнасць і музычнае афармленне пастаноўкі былі адзначаны абсалютна справядліва. Але па тым, з якой ступенню ўпэўненасці й налаўчонасці выконвалі свае задачы юныя артысты, рабілася відавочным: выкшталціць канчаткова, давесці задуму да бляску папросту забракавала часу.

4.

Натоўп чароўнае дзятвы гадоў васьмі альбо дзевяці раптоўна апынуўся сур'ёзным тэатрам Bel Etage з Беластоку — ды яшчэ з філасофскай казкай «Вандроўнік» паводле «Маленькага прынца» Антуана дэ Сэнт-Экзюперы. Трыццаць пяць хвілін не выпала нават на імгненне адвярнуцца ўбок ад сцэны, бо Маленькі прынц так аддана даглядаў сваю адзіную кветку, разумны Кароль так вынаходліва сачыў усход Сонца, а ягоны Сусед так гучна пакаваў ды разбіраў свой заплечнік! Кожнага персанажа пастаноўшчыца Малгажата Сянкевіч стварыла пазнавальным, характарным, яркім, дасціпна абыграўшы індывідуальнасці выканаўцаў: чаго варты адзін ружовы кветнік, наладаваны амаль двума дзясяткамі адметных красуняў! Тыя адначасова сварацца, мірацца, прыхарошваюцца, але нікому нічога не змоўчаць! Асаблівае захапленне выклікалі бацькі, якія суправаджалі сваіх вандроўнікаў на мінскі форум і сцішана перажывалі за іх (лепш сказаць — заўзелі) падчас паказу.

Яшчэ трэці тэатральны форум «Крокі» засведчыў, што вобразная мова, пастановачныя прыёмы і драматургія конкурсных спектакляў заўважна ўскладніліся. Сёлета проста пасярод сцэны Тэатра юнага гледача расклаў вогнішча Тэатр-студыя «Дзверы» з Масквы…ды так, што апавяшчальнікі пад столлю тюгаўскай глядзельні замігцелі

5.

чырвоным! Ну добра, дым пускалі дымавыя машыны, а сцэна ТЮГа імі абсталяваная — якраз для паказу спектакля «Звер» паводле «Уладара мух» Уільяма Голдынга, бо там, па сюжэце, агонь падтрымліваюць, каб уратавацца. Вогнішча адразу выявіла і найлепшую форумную сцэнаграфію, і трываласць працы рэжысёрак Кацярыны Міронавай ды Кацярыны Гусцяковай з хлапечым складам выканаўцаў, бо проста напусціць дыму і забіць дзіка ў кулісе — малавата будзе. А заглыбіцца ў жудлівую алегарычнасць рамана з выканаўцамі-падлеткамі (і старэйшымі, і малодшымі) — як апынуцца паміж молатам і кавадлам, як на мінах пад бомбамі. Трэба, сама менш, каб яшчэ і пашэнціла.

Як пашэнціла хлопчыкам уратавацца ў авія-катастрофе на незаселенай выспе: з усіх бакоў вада, але ўмовы для жыцця маюцца, і трэба толькі міжсобку дамовіцца, паразумецца, аб'яднацца перад небяспекамі, уласнымі страхамі, фізічным цяжарам. Паводле закону… Пра тое, што з'яўляецца чым — законам, зверам, чалавекам, — ад падзеі да падзеі намагаюцца разабрацца адзінаццаць падлеткаў-выканаўцаў, якіх часам літаральна няма чым прыкрыць — ні дымам, ні рэжысёрскім прыёмам! Бо да споведзі і шчырага прызнання наўпроставым шляхам не ходзяць…

6.

«Звер» выявіўся адным з самых моцных і запатрабаваных спектакляў форуму, здабыў прыз глядацкіх сімпатый, дыплом за лепшую мужчынскую ролю Хрушы Алегу Сцяпанаву… Якім педагагічным шляхам крочылі пастаноўшчыцы? Які чароўны закон у працы над спектаклем спавядалі? Сцэнічнага, тэатральнага, пэўна, забракавала б, патрабаваўся нейкі асаблівы — студыйны, альпінісцкі! Вось толькі напал жарсцяў і глыбіню шчырасці з абодвух бакоў рампы студзіла прысутнасць афіцэра-выратавальніка: пакуль цягам усяе пастаноўкі ён натаваў аповед Ральфа, дзеянне твора выўлялася хіба бяспечнай хлапечай згадкай…

Самымі шматнаселенымі выявіліся спектаклі з Літвы і Эстоніі. Школьнікі ды гімназісты з Клайпеды разважалі «Ізноў пра каханне», а стракатыя персанажы літаратурных твораў бавіліся «Класікай у пыле». І наколькі якасны, адметнай, сакавітай ставала літаратурная падстава «Класікі…», настолькі штучным і нават кан'юнктурным успрымалася «…Каханне», цьмяна адбіваючы гісторыю трагічнага падлеткавага кахання з Шэкспіра. Між тым рэжысёрка Галіна Сямёнава і яе артысты (з тэатра «Маска» асноўнай школы імя Максіма Гор-

7.

кага і тэатра «Талісман» гімназіі «Айтвара») аказаліся на вышыні: усё прыкінулі на сабе! Вынаходліва асвойталіся з абставінамі. Разабраліся з характарамі. Дар'ю Бусько ўзнагародзілі за лепшую жаночую ролю Марго (новай Джульеты), а ўвесь склад выканаўцаў — за глыбокае асэнсаванне і шчырае ўвасабленне тэмы сяброўства і кахання. А гімназістаў з Кохтла-Ярве — за акцёрскі ансамбль і адметнае вырашэнне класічных мініяцюр, пра якія пакуль што дастаткова паведаміць толькі адно: уладальніца вядомай беларускай антрэпрызы прапанавала паказаць іх беларускім гімназістам і для гэтага ўзялася зладзіць сапраўдны гастрольны тур. Нішто сабе крок, пагадзіцеся?

1, 2. «Звер». Тэатр-студыя «Дзверы» (Масква, Расія).
3. «Згадкі пра дзяцінства». Рымдзюнская сярэдняя школа (Астравецкі раён Гродзенскай вобласці).
4. «Цуд цудоўны». Навучальны тэатр «ТУ-154» (Адэса, Украіна).
5. «Ізноў пра каханне». Тэатр «Маска» асноўнай школы імя Максіма Горкага і тэатр «Талісман» гімназіі «Айтвара» (Клайпеда, Літва).
6. «Класіка ў пыле». Тэатральныя праекты Ярвескай рускай гімназіі (Кохтла-Ярве, Эстонія).
7. «Вандроўнік». Тэатр Bel Etage (Беласток, Польшча).

Просты сэнс жыцця

Літоўскія спектаклі на сцэне Беларускага музычнага тэатра

Жана Лашкевіч

2.

Тэатры сябруюць, абменьваюцца спектаклямі — на адзін-два вечары, адзін-два паказы. Шырокая публіка іх часам і не заўважае — хіба аматары-тэатралы. Але не гэтым разам, не сёлетняй вясною! Драматычны тэатр імя Ёзаса Мільцініса з Панявежыса распачаў сустрэчы ды пачаставаў фінскай «Вішняй у шакаладзе» — трагікамедыяй Лаўры Руахонен, вядомай пад аўтарскай назвай «Вольга». У 2007 годзе яе ўвасабляў Алег Жугжда для Марыі Захарэвіч, але доўга і шчаслівая жыць на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы твору не выпала.

Спектакль рэжысёра Лінаса Зайкаўскаса сцвярджае, што каханне — перадусім прэрагатыва душы, пачуццё без веку і яго зашмат не бывае, а жыццё набывае сэнс толькі тады, калі ёсць пра каго клапаціцца і камусьці быць патрэбным. Гэта зразумець няцяжка. Пераклад з літоўскай дакладна падаваўся праз праекцыю, і глядзельня не трапляла ў моўную залежнасць. Да таго ж пастаноўку суправаджаў джазавы гурт (музычнае афармленне належыць Рымантасу Багдонасу): тэмпа-рытмічна і настраёва музыкі час-почас няўгледна скіроўвалі персанажаў да дзеяння. А калі праз адметнасці пластычнага вырашэння трагікамедыя набывала эксцэнтрычныя рысы, дачувалася нават цыркавая нота — нібыта дзіўнае і павучальнае прадстаўленне даюць кілімныя на жыццёвай арэне ды адпаведны аркестрык пры іх...

Гераіня Асты Прэйдзітэ Вольга — адыходзячая натура ў шаноўным веку (актрыса дасціпна дае адчуць яе адрозненне ад старой каргі). Гэты адыход па-свойму выбітны, бо адбываецца з перакананнем: «Калі пачаць сентыменціць ды шкадаваць сябе, жыццё будзе сапсаванае. З іншага боку, цяжка разважаць, калі цела ўвесь час млее. Галава лепей кеміць, калі табе добра. Атрымліваецца, тое, што добра, — таксама і разумна». Яна шмат патрабуе ад сябе, ведае смак свабоды і аддае перавагу незалежнасці. Малады Рундзіс — бадзяга, нахаба, дробны злодзей, але Ёнас Чэпуліс падае яго наколькі цынічным, настолькі й рамантычным («Я хачу пачувацца жывым і ва ўладзе тых самых сілаў, што й Сусвет»). Як ні дзіўна, абодва — ідэалісты, кожны на свой манер, і падсвядома пераймаюцца тым, што цікавыя свету хіба сваімі сацыяльнымі ролямі. Адно ў адным ім выпадае заўважыць асобы і пільней угледзецца ў сваё, так бы мовіць, найбліжэйшае кола: напрыклад, у дыхтоўныя паставы антыквара Эрвасці (Вольга мае цікавыя старыя рэчы) і Сіркі, Вользінай дачкі. Персанажы Рымантаса Тэрэсаса ды Інгі Талушытэ надзейна і відавочна прыземлены, маюць перабольшана вялікія, кумпястыя, цяжкія цялесныя нізы як вартую супрацьвагу галовам — пачуццёвы вецер вандраванняў такіх проста не ўздыме. Затое худзенькую, аж празрыстую маладзіцу Элу ў выкананні Ёліты Скукаўскайтэ-Вайшэнэне, здаецца, выдзьме вонкі любое спадарожнае парыванне — абы толькі не зляцець (бо хутка ж вернецца муж!). Яна чапляецца за Рундзіса, як павуцінне за калючае кустоўе. Падкрэсленая перабольшанасць вырашэння гэтых вобразаў выдае на гратэск, але прымаецца безумоўна з таго моманту, як Вольга задуменна прамаўляе, што толькі прыгажосць робіць чалавека шчаслівым. У пачварным свеце шчаслівых быць не можа. Надзвычайная хуткасць ягоных зменаў да так званай зручнасці (камфорту, выгодаў) адбываецца з такімі стратамі для чалавечай душы і цела, што ўжо не захапляе, а бянтэжыць, бо нават каханне значыць усё менш і менш! — так чытаецца рэжысёрскае пасланне да залы, але, паводле пастаноўшчыкаў, супраць такой прадвызначанай «згадкі пра будучыню» яшчэ не позна паўстаць, таму гратэскавы самагубны стрэл гераіні ў фінале гучыць як стартавы для героя...

«Ганна Карэніна» Льва Талстога, прадстаўленая Рускім драматычным тэатрам Літвы, зазнала прэм'еру аж у 2005 годзе і да

1.

3.

сёння не страціла асаблівага халадковага смаку — перадусім праз імклівае развіццё драматычных падзей, нібыта і вядомых з літаратуры, але на сцэне аніяк не відавочных. Іхні шэраг вызначыў ды ўвасобіў украінскі майстар Эдуард Мытніцкі — ад драматургіі да вырашэння сцэнічнае прасторы праз дзве дыяганалі крэслаў: яны ўтвараюць падабенства трохкутніка, скіраванага да глядзельні шырокай уяўнай падставай. Іх металічны бляск адначасова ўрачысты і жорсткі: крэславыя шыхты вымагаюць адметнага парадку — да таго, што кожнае зрушэнне з месца хвалюе і трывожыць. Долі, якую пераследуе муж, каб вымаліць прабачэнне за здраду, чапляецца за іх, падае, але падымаецца так, што патрапляе падтрымаць парадак… так званае «слушнае становішча», пра якое Бэтсі Цвярская жорстка нагадае Ганне, — аднолькава прынятае ў гасцёўні, бальнай зале, тэатры… Ганна знаёміцца з Вронскім на вакзале, і хутка ўсе абставіны яе жыцця нагадаюць вакзальную пачакальню…

Імкліва выпушчанае дзеянне «хронікі жарсці і граху» як бы прыпадобнена рэжысёрам да цягніка — бярэ разгон, набірае хуткасць; лаканічныя эпізоды толькі што не наязджаюць адзін на адзін як вагоны, пастукваючы на (змантаваных) сутыках рэек-падзей: трапны гукавы шэраг узмацняе і падтрымлівае эфект. Здаецца, само жыццё вось-вось раскідае бліскучую геаметрыю «слушнага становішча» і параедзе кагосьці з персанажаў неўсвядомленай гульні «на выбыванне» альбо «слабы звянчак». Адна выспа застаецца нязрушнай — Аляксей Аляксандравіч Карэнін. Ён не бязлітасны мярзотнік, як вынікала з колішніх трактовак (асабліва ў кіно). Ён не гуляе ў «становішчы». Яму няможна дапускаць «няслушнасці» як чалавеку дзяржаўнаму, чыноўніку ў найвышэйшым рангу: ён прысягаў і абавязаны; нельга нават падавацца смешным і датклівым.

Развіццё стасункаў Ганны і Аляксея Аляксандравіча ўражвае — і майстэрствам распрацоўкі, і асаблівай далікатнасцю ўвасаблення Анжэлай Бізуновіч і Аляксандрам Агаркавым: воляй рэжысёра жаноцкасць і абаяльнасць Ганны даведзена да такой магічнай (і трагічнай) прадвызначанасці, а зацятая адказнасць Карэніна — да такой ступені самаахвярнасці, што цьмянее «страшна багаты, прыгожы, з вялікімі сувязямі» Вронскі (але не акцёрская работа Вячаслава Лук'янава!).

Але ж ці выправіў чалавечае становішча цягнік, які за часам Льва Талстога ўвасабляў хуткасць зменаў у свеце (і якраз да зручнасці)? Існуе меркаванне знаўцаў: калі дужа пільна перачытваць раман, можна заўважыць, што Ганна, верагодна, і не трапіла на рэйкі. Гэткая пастка альбо досціп талстоўскага генія. Калі ўзброіцца веданнем ды ізноў угледзецца ў фінальную падзею спектакля, накрэсленую святлом і гукам, яна выдасць на эпілог: можна ўявіць, як трушчаць цяжкія колы штучную слушнасць і адчуць палёгку праз тое, як вяртаюцца да чалавека простыя жыццёвыя сэнсы. На што толькі не здатны Сусвет, каб прымусіць сябе пачуць!

…Вось пра гэта і апавёў спектакль «Гатэль двух светаў» Эрыка-Эмануэля Шміта, за які Рускі драматычны тэатр Літвы атрымаў адну з вышэйшых прафесійных узнагарод Літвы — залата сцэнічны крыж.

…Да выпрабаванняў чалавека праз хваробу ды катастрофу драматург дадаў клінічную смерць: пакуль дактары ратуюць пацыента, ягоную душу прымае адмысловы гатэль з доктаркай С. Мэта перабывання ў гатэлі — шанец на развагі пра марнасць марнасцяў альбо пра ўласнае жыццё. Толькі гутарыць і чакаць: ад чалавечае душы і доктаркі ўжо нічога не залежыць. Нібыта… Разважаюць (размаўляюць) у спектаклі шмат. Але рэжысёр Сігітас Рачкіс ужывае мноства буйных і дробных выкрутаў для таго, каб цікавасць да гэтых размоў, прамоў, плётак, роспытаў і досціпаў не гублялася, каб глядзельня, як той казаў, паціху ўзіралася ў сябе праз мітрэнгі персанажаў, прадстаўленых усімі пакаленнямі артыстаў Рускага драматычнага тэатра Літвы. Каб выратаваць каханне, што ўзнікла ў гатэлі імя Клінічнае смерці, самы сталы кліент падбівае доктарку на высакароднае пасаднае злачынства: нейкім чынам давесці да хірургаў, што ягонае сэрца трэба аддаць маладзенькай закаханай, якая ў жыцці не падымалася з інваліднага вазка. Просты сэнс таго, што жывому трэба жыць, кранаў інфернальную доктарку нароўні з рэальнай глядзельняй…

І гэта варта было пражыць.

1. «Вішня ў шакаладзе». Драматычны тэатр імя Ёзаса Мільцініса (Панявежыс).

2, 3. «Гатэль двух светаў». Рускі драматычны тэатр Літвы (Вільнюс).

4. «Ганна Карэніна». Рускі драматычны тэатр Літвы (Вільнюс).

Фота прадастаўлена тэатрам.

4.

Медыя Медэя

«Сіндром Медэі» Юліі Чарняўскай у Рэспубліканскім тэатры-лабараторыі беларускай драматургіі

Кацярына Яроміна

1.

Часы міфаў і легенд даўно мінулі, а іх сюжэты і персанажы дагэтуль прыцягваюць людзей і з'яўляюцца на старонках кніг, у кінастужках, на тэатральнай сцэне. Чым так вабяць мастакоў героі міфаў, дасканалыя ў сваім высакародстве і злачынстве? Простыя сюжэты, даўно раскладзеныя ледзь не на атамы? Мяркую, менавіта сваёй дакладнасцю, адшліфаванай стагоддзямі назіранняў за чалавекам, чысцінёй эмоцый, учынкаў, іх вечнасцю і спрадвечнасцю. Тэатр пачынаўся з рытуалу, антычны тэатр — з міфа, таму не дзіўна, што міфічныя сюжэты зачароўваюць дзеячаў гэтага віду мастацтва. Чалавек ды сцэнары жыцця, падрыхтаваныя ягоным лёсам, не змяняюцца. Мяняюцца толькі эпохі-дэкарацыі, і на сучаснай сцэне можна сустрэць Медэю, якая замест варажбы дае парады па псіхалогіі, касметалогіі і выхаванні дзяцей...

Такой паўстае адна з самых страшных міфалагічных гераінь у «Сіндроме Медэі» Юліі Чарняўскай. Час змяніўся, разам з ім змянілася і Медэя (яна атрымала новае імя — Марына), матывацыя яе жудаснага ўчынку, але не прычыны, што зрушылі ягоны страшны механізм. Змяніўся за стагоддзі тэатр, аднак адбіткі антычнай трагедыі выніклі ў спектаклі, пастаўленым рэжысёркай Кацярынай Аверкавай. Застаўся хор, які падвоіўся: захаваў сваю ролю назіральніка-каментатара дзеяння і ператварыўся ў саўдзельніка, калі не аднаго з віноўнікаў злачынства. Засталася выключная роля музыкі і пластыкі, рэдукаваныя маскі, хоры Іосіфа Бродскага да «Медэі» Эўрыпіда (пераклад паэтычных частак п'есы ажыццявіў Стась Карпаў, празаічных — Дыяна Даражок). Засталася, нарэшце, Медэя, абражаная і пакінутая, але лютая нянавісць і помста зніклі, іхняе месца занялі нашы рэаліі — ад тэлевізійных ток-шоу і «Фэйсбука» да сакавітага слэнгу.

2.

Сюжэт «Сіндрому Медэі», нягледзячы на антычную падставу, і сам спектакль — надзіва сучасныя па гучанні. На сцэне — жанчына, якой здрадзіў муж, і яна ў роспачы забіла сваіх дзяцей. За гісторыяй Медэі нашага часу — развагі пра небяспеку страты сябе, «растварэння» ў іншым (нездарма эпіграфам да пастаноўкі ўзятыя радкі з Эўрыпіда: «Усё, што мела я, злілося ў адным, І гэта быў мой муж...»), а таксама... пра моц сацыяльных сетак, дзе за каментарамі ды падабайкамі знікае чалавек. Прысвячэнне свайго жыцця іншаму і ахвяраванне ўсім дзеля яго, ператварэнне чалавечай супольнасці ў сукупнасць бязлітасных, пазбаўленых спагады, ахвочых да пікантных гісторый і крывавых падзей ананімных істот — гэтыя дзве тэмы выразна працягнуты драматургам і рэжысёрам.

Медэя-Марына (Людміла Сідаркевіч) у вырашэнні Кацярыны Аверкавай, безумоўна, успадкавала свой антычны прататып. Яна — жанчына-чужаніца са свету, дзе сонца, мора, вінаград, казіныя сцежкі і моцныя родавыя сувязі ды абавязкі. Воблік гераіні (мастачка — Алена Ігруша) адзіны ва ўсім спектаклі адсылае да антычнасці — праз стылізаваны грэчаскі белы строй ды прычоску. Але, нягледзячы на выразныя паралелі з міфалагічнай гераіняй, Медэя-Марына — жанчына сучасная. Яна мае адукацыю псіхолага, шырокі кругагляд, актыўна карыстаецца інфармацыйнымі тэхналогіямі. Выдатная маці, жонка і гаспадыня, да таго ж стараецца зарабляць. Медэю Людмілы Сідаркевіч вылучае спагадлівасць, дзіўная мяккасць і пяшчота, што робіцца сапраўднай прыемнай нечаканасцю, калі згадаць «трагічныя» вобразы артысткі ў пастаноўках РТБД «Пелікан» ды «Гэта ўсё яна», увасобленыя апошнім часам. У гераіні Людмілы Сідаркевіч ані залішняй нервовасці, ані крыку, здольных сапсаваць самую лепшую ролю, — толькі мудрасць, стрыманасць ды часам неверагоднае напружанне ад болю. Адным словам, сучасная Медэя — сапраўдны ідэал! І менавіта ідэальнасць робіцца адной з асноўных прычын асабістай трагедыі жанчыны, якая прысвяціла сваё жыццё каханаму.

«...Яна ва ўсім адметная была. ...я ўсім ёй абавязаны... Вось за гэта і ненавіджу», — прызнаецца неўзабаве Ясон-Ян (Максім Паніматчанка). Бо цяжка жыць з ідэалам. Складана адпавядаць яму. Залатое руно ператвараецца ў метафару абавязку, ускладзенага на Ясона жонкай. Фізічна яго ўвасабляе футра-паліто, што апранае Медэя на свайго каханага, ствараючы вобраз ідэальнага мужчыны, «самага-самага», яму трэба адпавядаць. Толькі ноша робіцца занадта цяжкай, і Ясон скідае футра-паліто, аблічча ідэалу, каб знайсці прытулак і спакой побач са «звычайнай» жанчынай. Герой Максіма Паніматчанкі не банальны здраднік, якога пацягнула да маладога цела. Ён добра разумее і прызнае, чым абавязаны Медэі, аднак усяго гэтага недастаткова, каб «выламаць і выкруціць рукі з усіх суставаў» ды застацца з жонкай. Галоўная хіба Ясона — слабасць, праз яе ўсё, што было ў Медэі, перадусім «руно» (метафара радзіны, радзімы, сям'і), апынаецца ля доўгіх, ледзь прыкрытых шорцікамі ног легкадумнай і, «калі па часнаку», абыякавай да Ясона-Яна Галі. Ідэальны свет, выбудаваны ідэальнай жанчынай, раскідаецца.

Гэты свет Медэі цудоўна ўвасоблены лаканічнай сцэнаграфіяй Алены Ігрушы. Бела-шэрая сцяна — пад'езд звычайнага дома з кватэрамі-хрушчоўкамі, тое месца, дзе адбываецца сучасная трагедыя, — раптоўна разбураецца і адкрывае прастору мікракосму жанчыны, што пабудавала сваё жыццё з мужчынам. Белая выспачка шчасця з чырвонымі кветкамі кахання. Над ёй, быццам багіня-захавальніца агмяню, — Медэя. У праёме, цэнтры сусвету, — статуэткі дзяцей, маленькіх ідалаў, боствау, на якіх моліцца маці. Сцэны ідыліі дакументуюцца ўспышкамі святла — фота ідэальнай сям'і. Але на выспачку ступіць пругкая беленькая ножка ў туфліку на вострым абцасе, пагнуцца краскі-макі. Свет Медэі абрынецца разам з рэшткамі сцяны, і тады Марына канчаткова ператворыцца ў Медэю, маленькія ідалы-боствы, статуэткі дзяцей, — у надмагільны помнік, а чырвоны колер макаў (сімвал кахання) зробіцца колерам пралітай крыві. І чым больш чужаніц узлезе на гэтую

3.

выратавальную выспачку, дзе спрабуе захаваць свой сусвет, узняць галоўкі красак Медэя, тым хутчэй наблізіцца трагедыя. Здрады мужа, прыяцеля дзяцінства і сяброўкі, што некалі прысягалі дапамагчы ў любой сітуацыі, прымус пакінуць дзяцей даводзяць Медэю да роспачы. Аднак ці не галоўным у рашэнні забіць робіцца асэнсаванне таго, у якім свеце Медэя мусіць пакінуць сыноў. Ён пазбаўлены каштоўнасцей жанчыны, вернасці, падтрымкі, шчырасці, населены безаблічнымі людзьмі-ценямі: свет фрэндаў з «Фэйсбука», здольных толькі лайкаць ды рэпосціць.

Згадайма: у спектаклі застаўся хор, спадчына антычнай трагедыі, які адначасова ўвасабляе і «фэйсбук»-супольнасць, фрэндаў Медэі. Кацярына Аверкава абмежавала колькасць занятых артыстаў, таму сярод «фэйсбучукоў» можна пабачыць Галю (Гражына Быкава), сяброўку Медэі (Марыя Пятровіч), Эдзіка-Эгея (Аляксандр Марчанка), маці Ясона-Яна (Галіна Чарнабаева)... Чым не метафара? Канкрэтны чалавек губляе сваю асобу, апранаўшы ў сецiве маску-акаўнт. Нездарма ж касцюмы дзейных асоб чорна-шэрыя, быццам пакрытыя пылам-павуціннем, а твары з белым грымам нагадваюць маскі. Зрэшты, яны хутка з'явяцца на тварах фрэндаў. Людзі-прывіды абступяць Медэю і няўгледна падштурхнуць да роспачнага кроку. Сацыяльныя сеткі, медыя, якія ствараюць рэальнасць, здольную забіць, увасоблены вельмі ярка, і значную ролю ў рашэнні гэтага вобразу адыграе праца Яўгена Карняга. Гармідар, учынены ў «Фэйсбуку» фрэндамі, паказаны ў пластычных сцэнах так, што няцяжка разабраць асноўныя эмоцыі і тэмы, якія пануюць у Сеціве: сэкс, гвалт, агрэсія, страта годнасці, зацыкленасць на падабайках і таннай папулярнасці. Чарговая сварка ў сацсетцы нагадвае куратнік, дзе куры раптоўна ператвараюцца ў каршакоў, што сваімі (ня)добразычлівымі каментарамі літаральна збіваюць Медэю з ног. Яўген Карняг і Кацярына Аверкава здолелі адшукаць варты пластычны эквівалент і ліставанню герояў: характэрныя рухі нагадваюць перамыканне затвора. Як лёгка, бяздумна і часам бяздушна з'яўляецца чарговы камент альбо ставіцца лайк, здольны прыспешыць трагедыю?

Праз пластычныя метафары пададзена і адна з самых прыгожых сцэн спектакля — каханне Медэі і Ясона. Медытатыўныя хоры (кампазітарка Кацярына Аверкава), бы марскія хвалі, коцяцца ў залу, у мілосных гульнях Медэя зачароўвае-заварожвае Ясона. І вось ужо з прыполу белай сукенкі жанчыны праліваецца дождж чырвоных пялёсткаў — з'яўляюцца дзеці. Як тут не прыгадаць, што дзеці — кветкі жыцця, тая самая кроў, якая звязала Ясона і Медэю? Гэткая метафарычнасць уласцівая многім эпізодам, і менавіта яна пазбаўляе фінал адназначнасці. На самым пачатку дзеяння з другога яруса сцэнаграфічнай канструкцыі, дзе ўзвышаецца Медэя, падаюць і разбіваюцца статуэткі-дзеці. Забойства. Але ў фінале, калі гераіня зацягвае статуэткі наверх, на падваконне метафарычнага акна — у выратавальны іншасвет, такое адназначнае меркаванне выказаць ужо нельга. Гісторыю сучаснай Медэі рэжысёр падае так, нібы смерць дзяцей можа быць і няшчасным выпадкам. Застаецца нават слабая надзея на тое, што ўсе папярэднія падзеі прымроіліся-прадбачыліся Медэі, а яе лёс, як і лёс ейнага мужа, можа зрабіцца паўторам сюжэта, бліскуча перададзенага праз маналог персанажа Сяргея Шымко. Шматварыянтнасць — адзін з моцных бакоў удалага спектакля. Да іх можна далучыць і смелае ўвасабленне складаных і балючых тэм, якія нават фізічна прымушаюць гледачоў адчуць сябе на месцы персанажаў, бо падчас ток-шоу Ясон-Ян спускаецца са сцэны і звяртаецца да іх.

Пастаноўка вылучаецца і адметнымі тыпажамі, створанымі Галінай Чарнабаевай (Маці Ясона), Гражынай Быкавай (Галя), Марыяй Пятровіч (Сяброўка); трэба адзначыць невялікія, але філігранныя работы Валянціна Салаўёва (Сусед) і Сяргея Шымко. У спектаклі склаўся гарманічны ансамбль драматурга, пастаноўшчыкаў і выканаўцаў: яны здолелі паставіць дыягназ сучаснаму грамадству. Бо «Сіндром Медэі» — не толькі пасляродавая дэпрэсія і пашыранае самагубства. Гэта перадусім абыякавасць, паглынанне чалавека, жывых стасункаў, людскага стаўлення медыйнай прасторай. А яшчэ «Сіндром Медэі» — чарговы ў аздараўленні рэпертуару РТБД, вяртанні да сучасных, выразных спектакляў па творах беларускіх аўтараў, здольных узрушаць, прымушаць пакутаваць і, хочацца спадзявацца, нешта змяняць у сабе і свеце.

Адзінота ў тлуме

Дзяніс Марціновіч

На сцэне — маналітны «каменны» блок. Пры жаданні ў ім можна ўбачыць лесвічную клетку звычайнага шматпавярховага дома з чорнай ніткай парэнчаў. А можна ўспрымаць блок як шэрую сцяну з адбітай тынкоўкай. Зверху — гліняныя фігуркі дзяцей, што сімвалізуюць сыноў Марыны. На пачатку спектакля блок нахіліцца, фігуркі ўпадуць і разаб'юцца. А сцяна так і застанецца нахіленай. Як сімвал міфічнага карабля «Арго», на якім старажытныя грэкі падарожнічалі, шукаючы залатое руно. Ці як увасабленне пахіснутага свету, які пасля здрады ўжо ніколі не будзе ранейшым. Характэрна, што касцюмы ўсіх герояў супадаюць з колерам сцяны. Пастаўце іх побач — і чалавек зліецца з каменем. Іх шэрасць і пасрэднасць далёкія ад міфа і мары. Адзінае выключэнне — галоўная гераіня ў белым грэчаскім хітоне.

Нячасты выпадак: пастаноўка выклікала ажыўленую рэакцыю ў сацыяльных сетках. У гераіні многія глядачкі пазналі сябе (гаворка пра псіхалагічны стан, а не пра ўчынак). Іх водгукі пра

4.

спектакль зрабіліся калектыўным флэшмобам. Аказалася, сыход каханага да іншай, да маладзейшай суперніцы стаў для некаторых жанчын жыццёвай катастрофай. Тое, што праблема агучана са сцэны, — мабыць, галоўная вартасць пастаноўкі. Беларускаму грамадству трэба выгаварыцца.

Дарэчы, сацыяльныя сеткі становяцца паўнапраўным удзельнікам спектакля. Але ў нечаканым ракурсе. Яшчэ ў антычнасці важную ролю ў п'есах адыгрываў хор — ён каментаваў падзеі, мог выказаць уласнае стаўленне да персанажа. Гэтую ролю ў пастаноўцы бярэ на сябе фэйсбукавая супольнасць. Фрэнды, якім дапамагае Марына (яна псіхолаг-кансультант), у складанай сітуацыі не адказваюць ёй дабром. Наадварот, бяздумна лайкаюць рэзкія каментары на яе адрас, адмаўляюць у дапамозе. Іх віртуальныя крыкі нагадваюць рэакцыю наведнікаў Калізея, калі тыя патрабавалі забіць гладыятараў. У фінале спектакля фрэнды выбудуюць доўгі калідор, што прывядзе Марыну-Медэю да аконнага праёма…

Але п'еса Юлія Чарняўская ўсё ж не толькі пра гэта. Яе твор — гісторыя антычнай гераіні, якая быццам патрапіла ў сучаснасць (нездарма па сюжэце Медэя — сапраўднае імя Марыны). Аповед пра тое, як антычныя сюжэты і рэаліі ўваходзяць у наш свет. Як у тугі вузел перакручваюцца і пераплятаюцца часы. Як уласныя ўчынкі вяртаюцца бумерангам, ды адолець прадвызначанасць падзей не кожнаму па сілах.

Аднак у інтэрпрэтацыі рэжысёркі Кацярыны Аверкавай гэтыя пласты зніклі. Амаль. Са сцэны ў сцэну нам распавядаюць пабытовую гісторыю пра клапатлівую маці, жонку, гаспадыню — і яе няўдзячнае асяроддзе (як віртуальнае, так і рэальнае), што сваімі паводзінамі давяло гераіню да жудаснага ўчынку. Парадокс, але Медэі спачувае толькі інтэлігентны сусед (Валянцін Салаўёў). Усе астатнія ўяўляюць з сябе нейкі паноптыкум: слабавольны Ясон-Ян (Максім Паніматчанка), свавольная Галя (Гражына Быкава), хамаватая маці Яна, якая размаўляе на трасянцы (Галіна Чарнабаева). Калі Марына не бачыла іх сапраўднае аблічча, дык што яна за псіхолаг? Калі бачыла, дык адкуль ілюзіі і шок?

Ці мае права на існаванне падобная інтэрпрэтацыя? Зразумела! Але навошта ў ёй спатрэбілася Старажытная Грэцыя і міф пра Медэю? Паколькі ад антычнасці рэжысёрка цалкам не адмовілася, выдатная артыстка Людміла Сідаркевіч у адпаведнасці з аўтарскай задумай грае менавіта Марыну-Медэю. Нездарма ў п'есе яна не проста забівала дзяцей, а, па сутнасці, выпраўляла іх у антычны «рай». А вось усе партнёры Сідаркевіч (хто больш, хто менш пераканаўча) граюць выключна сучасных людзей (паводле рэжысёрскай задумы). Таму Марына і яе муж Ян часам нагадваюць замежнікаў, якія гавораць на розных мовах…

Але самае галоўнае: пабытовая гісторыя ў фармаце, прапанаваным РТБД, вымагае хутчэй суперажывання, чым сур'ёзнай інтэлектуальнай працы: на бок Марыны глядзельня перайшла ўжо на пачатку спектакля, максімум — да антракту. Таму частка другой дзеі ператварылася ў дадатак — мілы, але часам не абавязковы. Зрэшты, калі пасля прагляду глядачкі і, галоўнае, гледачы зірнуць на ўласныя сем'і іншымі вачыма, мэта стваральнікаў пастаноўкі будзе дасягнутая.

1, 3. Людміла Сідаркевіч (Медэя-Марына).
2, 4. Людміла Сідаркевіч (Медэя-Марына), Максім Паніматчанка (Ясон-Ян).
Фота Алекса Астапенкі.

Ці ёсць жыццё ў старасці?

«Пансіён “Бельведэр”» Матэа Сп’яцы ў Дзяржаўным тэатры лялек

Кацярына Яроміна

Людзі, асабліва маладыя, не надта здумляюцца, якім будзе жыццё ў шаноўным веку. А калі падобныя думкі і з’яўляюцца, дык часцей за ўсё пра зморшчыны, праблемы са здароўем ды фінансамі. Гэткая павярхоўнасць здаецца натуральнай, бо старасць, сапраўды, не самы радасны час у жыцці чалавека, звязаны ва ўяўленні большыні з хваробамі, бездапаможнасцю, адзінотай.

Іншы погляд прапануюць у спектаклі «Пансіён “Бельведэр”», цягам гадзіны з лішкам пераконваючы гледачоў: хоць жыццё ў шаноўным веку лепшым не становіцца, але ж і не спыняецца! Пастаноўшчык Матэа Сп’яцы і артысты звяртаюцца да важнай, мала прадстаўленай на беларускай сцэне тэмы старэння, жыцця ў сітуацыі вымкнутасці з грамадства, абмежаванасці ў кантактах і магчымасцях. Пакой у пансіёне (сцэнаграфія Таццяны Нерсісян), уласна, і ўяўляе з сябе гэтую «прастору старасці», куды змешчаны персанажы спектакля. Сур’ёзам праблематыкі ў Тэатры лялек нікога не здзівіць, тут што ні прэм’ера — дык філасофскі роздум на зададзеную тэму. Каштоўнасць работы Матэа Сп’яцы палягае ў

тым, што на сцэне адлюстраваныя складанасць і шматмернасць жыцця, рэжысёр не цураецца ягоных непрывабных бакоў, не расфарбоўвае старэчы побыт і захоўвае аптымістычны настрой. Нават далікатны, у выглядзе тэлефонных званкоў, напамін пра тое, што кожны дзень можа зрабіцца апошнім, нават прысутнасць смерці не прыцішвае жыццесцвярджальнае гучанне пастаноўкі. Зварот да імправізацыі і шчыльнае рэжысёрава супрацоўніцтва з артыстамі, паўнапраўнымі суаўтарамі спектакля, далі вынік, падобны да плёну «Viva Commedia!» Матэа Сп’яцы ў Нацыянальным тэатры імя Максіма Горкага: пазнавальныя беларускія (як і не такія аддаленыя савецкія) рэаліі спалучыліся з выразнай, адчувальнай італьянскай жыццярадаснасцю. Калі б за тэму такога кшталту ўзяўся хтосьці з айчынных мэтраў, чорнага колеру адразу паболела. «Італьянскі дух» выяўляецца і праз манеру выканання, і праз выкарыстанне масак. Прысутнічае ён і ў аўдыясферы (стварае атмасферу і настрой), якая адыгрывае найважнейшую ролю хоць бы таму, што тэксту ў персанажаў няма. Гукавы шэраг будуецца пераважна на эстраднай музыцы Італіі другой паловы

мінулага стагоддзя (такую пансіянеры маглі слухаць у маладосці), дзе трэба — з лірычным акцэнтам «Рускага вальса» Дзмітрыя Шастаковіча альбо нахабным урываннем песні Ірыны Алегравай ці дзёрзкага хіта «Pass This On».

Вобразы пансіянераў і медперсаналу відавочна выцягнутыя з беларускай рэчаіснасці: падобных бабулек і дзядуль, іхнія мадэлі паводзін можна напаткаць штодзённа. Выразныя і пазнавальныя вобразы былога чэмпіёна (Цімур Муратаў), дзядулькі-інтэлігента (Ілля Соцікаў), дамы ў футры (Валерый Зяленскі), бабулькі ў інвалідным вазку (Дзмітрый Чуйкоў). Знаёмыя і сітуацыі, якімі напоўнены звычайны дзень перабывальнікаў пансіёна: медыцынскія

прызначэнні, калектыўны прагляд тэлевізара (на экране, вядома, «Санта-Барбара»), «святкаванне» Дня народзінаў для справаздачы… Здаецца, руціннае і нярадаснае жыццё. Але пастаноўшчык і выканаўцы расквечваюць яго камічнымі, простымі дэталямі. Праўда, некаторыя павароткі занадта патыхаюць пляцавым тэатрам: напрыклад, аналізы, якія доктарка памылкова выпівае. Адсылкі да камедыі дэль артэ можна адчуць у спектаклі не толькі праз гумар. Нягледзячы на ўсю тутэйшасць-беларускасць, і насельнікі пансіёна, і доктарка-бландзінка (Любоў Галушка), і фітнэс-трэнерка (Іна Ганчар) — сапраўдныя тыпажы, яны фізічна фіксуюцца акцёрскай пластыкай і маскамі, што выяўляюць пэўныя рысы характару (нездарма ў рабоце над імі Таццяна Нерсісян і Матэа Сп'яцы звярталіся да прац па фізіягноміцы) і адначасова дэманструюць шматаблічнасць старасці.

Асобныя эпізоды закранаюць асабістыя гісторыі, дазваляюць даведацца-дадумаць: мажная буянка ў футры, аматарка моцных напояў, была далікатнай прыгажуняй, шчаслівай у шлюбе, а цяпер ад яе казачнага жыцця засталося хіба што футра ды ўспаміны пра каханне. Бабулька ў вазку прысвяціла сваё жыццё ці то сыну, ці то ўнуку, які з'яўляецца ў пансіёне, каб атрымаць яе подпіс у паперах — і толькі. Пазнавальныя гісторыі даюць магчымасць разгледзець у персанажах-масках жывых людзей — яны выклікаюць спачуванне, набліжаюць іх да глядзельні і надаюць камедыі таго самага гаркавага смаку…

Гульня кантрастаў, пераходы ад камізму да афарбаванай сумам лірыкі, ад гратэску да ледзь улоўнага псіхалагізму, смешныя і кранальныя сітуацыі натуральным чынам складаюцца ў асноўны пасыл спектакля: у жыцці заўсёды ёсць месца шчасцю і радасці, незалежна ад чалавечага веку, бо яны — у стасунках і пачуц-

цях. Жыхары пансіёна, здаецца, адзінокія і пакінутыя, знаходзяць падтрымку адно ў адного. Яны не забываюцца на віншаванні і падарунак для дзядка-інтэлігента, бабулькай у вазку апякуецца рамантычны стары, а доктарка нечакана выяўляе пяшчотныя пачуцці да былога чэмпіёна. Жыццё працягваецца, і сутыкненне жыхароў пансіёна «Бельвэдэр» са смерцю толькі дапамагае гэта асэнсаваць. Першапачатковы шок змяняецца рашучасцю жыць, прычым днём сённяшнім, а не мінулым. І пасля пад маленькім сонейкам дыска-шара, якое запальвае каханне, ужо нікога не палохае тэлефонны званок-напамін пра непазбежнае, а сцэна напаўняецца радасцю і шчасцем. У гэтым, бадай, галоўная ўдача пастаноўкі. Яна атрымалася надзіва гуманнай і ў стаўленні да персанажаў, і ў дачыненнях з гледачамі. Толькі гуманнасць гэтая не ў добрым фінале спектакля, а ў перакананні: кожнаму па сілах хоць бы паспрабаваць увасобіць падобны фінал у жыццё.

«Пансіён "Бельведэр"». Сцэны са спектакля.
Фота Сяргея Ждановіча.

The issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric **Orientations**, where our authors Alesia Bieliaviets, Tattsiana Mushynskaya and Zhana Lashkievich readily suggest what is worthy of attention in the country's cultural art field (p. 2).
The **Visual Arts** set opens with an overview - the **Foreign Art Events Digest** compiled by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 3). Then follows the **Master Class** rubric, where the well-known artist Raman Sustaw, step by step, makes an etching before the eyes of the readers (p. 4). Igar Surmachewski's **Cultural Layer** is about a delicate and beautiful subject: the history of women's underwear (***A Delicate Touch to the Skin***, p. 6). In April, *Mastactva* has a full **Portfolio**: Liubow Gawryliuk has a fundamental conceptual talk with Tattsiana Radzivilka (***Private or Public, but in "The Way the Artist Planned It"***, p. 12); and Alesia Bieliaviets talks to Maksim Piatrul (***Maksim Piatrul. The Power of Material***, p. 15). In the visual **Reviews and Critiques**, Alena Ge is discussing topical events (exhibition of the M'ART Association at the Vitsiebsk Centre for Modern Art, p. 18).
After the panorama of the **Foreign Art Events Digest** in its domain (p. 19), the **Music** section suggests looking into **Dzmitry Padbiarezski's Personal Office** (p. 20) and then continuing the introduction to the rubric **From the History of Rare Musical Instruments**, where Mr. Padbiarezski talks about the lute, the mother of the contemporary guitar and the adornment of the Baroque period (p.21). Then follow **Reviews and Critiques**, where Tattsiana Mushynskaya talks about contemporary Belarusian ethno group *Malala* (***Women shamans in linen dresses***, p. 22). The section is concluded with three in-depth articles on the same **Theme** — *The Magic Flute* at the National Opera and Ballet Theatre. Sharing their impressions and observations are Tattsiana Mushynskaya (***Papageno Is Looking for Wi-Fi***, p. 25), Natallia Ganul (***Games of Thrones. Hobbits. Orcs and... a Bit of Mozart***, p. 26) and Aliaksandr Matusievich (***The Fantasy "Flute"***, p. 28).
The April **Choreography**, for the pleasure of its amateurs, offers a number of notable articles. After the introductory **Art Digest** overview (p. 29), Alena Balabanovich takes us to the **Rehearsal Hall** to meet Takatoshi Machiyama, a solo dancer of the Belarus National Opera and Ballet Theatre (***Takatoshi Machyama. The Little Prince of the Big Theatre***, p. 30), and then we find Tattsiana Mushynskaya's appraisal of the exhibition "Valiantsin Yelizaryew. The Present-day Report" at the University of Culture Gallery (***Yelizaryew Is Returning?***, p. 34).
The next **Theatre** rubric carries a series of profound materials. First, the reader can see the theatrical **Foreign Art Events Digest** (p. 35) and then find reviews of theatrical events and critiques of prominent or noticeable productions: Vytal Dzvinsky (12th M.art.kantakt International Youth Theatre Forum, p. 36), Zhana Lashkievich (4th Kroki Minsk International Children's Theatre Forum, p. 38, guest performances of the theatres of Russia, Lithuania and Latvia at the Musical Theatre, p. 40), Katsiaryna Yaromina and Dzianis Martsinovich (*Medea Syndrome* at the Republican Theatre of Belarusian Drama, p. 42 and 45), Katsiaryna Yaromina (*Belvedere Hostel* at the State Puppet Theatre, p. 46).
Traditionally, the publication is concluded with the **Collection** rubric — a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. In April, Aliaksandr Radayew talks about his family passion (***The Radayew Family Collection***, p. 48).

Збор сям'і Радаевых

Аляксандр Радаеў

Важна, калі ў сям'і маюцца агульныя захапленні. У нас яны сталі фармавацца падчас паходаў па галерэях і выставах. У першы наш сумесны Новы год мы вырашылі зрабіць сабе падарунак і набылі дзве работы Аляксандра Ксяндзова. Гэта было, як кажуць, «у дзясятку», хоць цяпер нашы інтарэсы крыху змясціліся.
Пасля былі больш ці менш удалыя пакупкі карцін у розных галерэях па прынцыпе «падабаецца». Разуменне, што нельга абняць неабдымнае і трэба выбраць тэму калекцыі, прыйшло не адразу. У нейкі момант мы абмежавалі свой інтарэс творамі мастакоў мінулага стагоддзя, якія працавалі пераважна ў рэалістычнай манеры і так ці іначай звязаны з Беларуссю.
З таго моманту пачаўся мэтанакіраваны пошук. Давялося самастойна вывучаць гісторыю беларускага мастацтва, арыентавацца ў імёнах і рэйтынгах. Гэта стала захапляльным заняткам — з высочваннем крыніц не толькі ў архівах, але і ў букіністычных аддзелах кнігарняў, на спецыялізаваных сайтах у Інтэрнэце. З іншага боку, жыццё зайграла новымі фарбамі: выставы, музеі, візіты ў майстэрні і, галоўнае, знаёмства з людзьмі новага для нас кола — мастакамі, калекцыянерамі, галерыстамі. А пошук работ і абставіны, звязаныя з імі, часам перарасталі ў дэтэктыўныя гісторыі, часам — у забаўныя ці нават кранальныя. Напрыклад, яшчэ на пачатку нашага збіральніцтва быў набыты партрэт мастачкі Валяр'яны Жолтак, не атрыбутаваны па аўтарстве, але на абароце месціўся сентыментальны надпіс: «Дарую табе тваю маладосць!» І незнаёмы мне тады подпіс. Кола «падазраваных» звузілася да сяброў самой Валяр'яны Канстанцінаўны. І вось праз пэўны час я даведаўся, што ў калекцыі мастака Аляксандра Грышкевіча з'явілася графіка Аляксандры Паслядовіч (1918—1988). Вядома, што Аляксандра Ануфрыеўна пры жыцці была адной з блізкіх каляжанак Валяр'яны Жолтак. Пасля зверкі подпісаў усё стала на свае месцы. Сапраўды, адна вядомая беларуская мастачка сваёй працай калісьці падарыла сяброўцы, не менш вядомай мастачцы, вечную маладосць. Такіх аповедаў мноства, і мне заўсёды падабаецца, калі карціны валодаюць не толькі голым абыякавым правенансам, але і жывой эмацыйнай гісторыяй.
Часам калекцыянер чуе: «Колькі работ у вашым зборы?» Ведайце, што гэта пытанне ці дылетанта, ці журналіста, якому патрэбна кідкая фактура для інтэрв'ю. Сур'ёзныя калекцыі не вымяраюцца колькасцю. Збор можа налічваць усяго дзясятак работ, але калі гэта жамчужыны ў сваёй тэме — ён перакрывае па значнасці сотню-другую другарадных калекцый, сабраных па прынцыпе «абы быў прадстаўлены чарговы аўтар». Сур'ёзнае калекцыянаванне прадугледжвае не толькі збор артэфактаў і карпатлівае іх даследаванне, але і папулярызацыю тэмы. Вядома, можна па-габсекаўску любавацца сваімі скарбамі ў адзіноце, але сапраўдная задача калекцыянера — гэта не толькі захаванне арт-прадметаў, але і ўвод іх у мастацкі і гістарычны кантэкст пры дапамозе арганізацый выстаў, выдання каталогаў, публікацыі даследчых артыкулаў. Тады само збіральніцтва набывае зусім іншы сэнс. Таму мы заўсёды рады ўдзелу іншых калекцыянераў у тэматычна розных выставах, аб'яднаных агульным падзагалоўкам «з прыватных збораў», якія мы праводзім на розных музейных і галерэйных пляцоўках Мінска.
І не забывайце, што цяпер самы час пачаць збіраць або папаўняць свае калекцыі. Рынак у параўнанні з пікам цэн 2008 года адкаціўся назад, і сёння ў Беларусі нямала прапаноў па цалкам умераных коштах — як на сучаснікаў, так і на мастакоў старэйшага пакалення. А работ класікаў становіцца ўсё менш.

Аляксандра Паслядовіч.
Партрэт мастачкі Валяр'яны Жолтак.
Кардон, гуаш. 1959.